

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA
Etenduskunstide osakond
Teatrikunsti õppetool

Marika Palm

**AUTORITEATER
JA
KOLLEKTIIVNE AUTORLUS
NING NENDEST LÄHTUV ENDA PRAKTIILISE
LOOMINGU ANALÜÜS
EHK AUTORITEATER JA KOLLEKTIIVNE
LOOMEMEETOD PRAKTIKAS**

Lõputöö

Juhendaja: *Prof* Kalju Komissarov

Viljandi 2013

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
1. AUTORITEATER	6
1.1 Autoriteatri olemus	6
1.2 Nimetus Autoriteater	7
1.3 Draama festival 2010 autoriteatri kõrvalprogramm	8
1.4 Autoriteatri tunnused	9
1.4.1 TUNNUS NR 1 Alguspunkt: UNISTUS	9
1.4.2 TUNNUS NR 2 Autori kohalolu	10
1.4.3 TUNNUS NR 3 Lavastuse valmimisprotsess	11
1.4.4 TUNNUS NR 4 Lavastusprotsessi mobiilsus	13
1.4.5 TUNNUS NR 5 Vabadus. Avatus	14
1.5 Kokkuvõte	16
2. AUTORITEATER PRAKTIKAS: LAVASTUS „MINU ISA 20 AASTAT HILJEM“	17
2.1 Alguspunkt	17
2.2 Asukoht	19
2.3 Prooviperiood	20
2.4 Meeskond	22
2.5 Kokkuvõte	23
3. KOLLEKTIIVNE LOOMEMEETOD	24
3.1 Mõiste, nimetus	24
3.2 Kollektiivse loomemeetodi tekkimine	25
3.3 Kollektiivne loomemeetod Eestis	25
3.4 Lavastaja roll kollektiivses loomemeetodis	26
3.5 Kollektiivse loomemeetodi olemus	27
3.6 Kollektiivse loome jagunemine	28
3.6.1 Kollektiivne koostöö	28
3.6.2 Juhitud koostöö	29
3.6.3 Spetsialiseeritud koostöö	29

4. KOLLEKTIIVNE LOOMEMEETOD PRAKTIKAS	31
4.1 LAVASTUS „VÄIKE KUNINGAS“	31
4.1.1 Alguspunkt	31
4.1.2 Meeskonna struktuur ja toimimine	31
4.1.3 Muusika roll prooviprotsessis	32
4.1.4 Meeskond	34
4.1.5 Teksti sünd	35
4.1.6 Kokkuvõte	36
4.2 LAVASTUS „UNISTATUD“	37
4.2.1 Alguspunkt ehk kuidas sai „Unistatud“ alguse	37
4.2.2 Esimene proovinädal	38
4.2.3 Meeskond	40
4.2.4 Teksti sünd	41
4.2.5 Kollektiivne loomemeetod proovides	42
4.2.6 Lavastuse struktuur, ülesehitus	43
4.2.7 Kokkuvõte	44
KOKKUVÕTE	45
KASUTATUD KIRJANDUS	47
LISAD	49
LISA 1 Draama Eesti Teatri Festival 2010 teemaprogramm „Autoriteater“ lavastused	49
LISA 2 Pildid lavastusest „Minu isa 20 aastat hiljem“	50
LISA 3 Pildid lavastusest „Väike Kuningas“	53
LISA 4 Pildid lavastusest „UNISTATUD“	56
SUMMARY	59

SISSEJUHATUS

Käesolev lõputöö on edasiarendus minu 2012. aasta sügisel esitatud ja kaitstud seminaritööst pealkirjaga „Autoriteatri tunnused ja nendest lähtuv enda praktilise loomingu analüüs ehk kas mina olen viljelenud autoriteatrit?“ Seminaritöö lõpuks leidsin vastuse oma küsimusele, milleks oli „jah, olen küll.“ Nagu tõdesin ka seminaritöö kokkuvõttes, ei muutnud selle avastamine minu elus suurt midagi. Küll aga tekitas see minus huvi teatritegemise viisi vastu, milleks on kollektiivne loomemeetod. Antud töö on edasiarendus seoses minu avastusretkega autoriteatri radadel. Seminaritöö lõpus tõdesin, et autoriteater kätkeb endast palju erinevaid töömeetodeid ja et neid paremini mõista, tuleks läheneda igale meetodile eraldi. Sellepärast kavatsen oma käesolevas lõputöös uurida autoriteatri alla kuuluvat töömeetodit, milleks on kollektiivne loome ehk kollektiivne leiutamine. Olen ise antud töömeetodil kaks lavastust lavastanud. Üheks lavastuseks on teise õppeaasta teisel semestril valminud lastelavastus „Väike Kuningas“ ja teiseks lavastuseks on neljandal õppeaastal valminud lavastus „Unistatud.“ Kahjuks ei ole mul endal olnud sellises tööprotsessis näitlejana osalemise kogemust.

Esimeses peatükis „Autoriteater“ leian ja defineerin tänapäeva Eestis levinud nähtuse „Autoriteater“ olemust ja tunnuseid.

Teises peatükis analüüsin Urmas Vadi lavastatud „Minu isa 20 aastat hiljem“ tööprotsessi kui praktilist näidet autoriteatri telgitagustest. Mina osalesin selles lavastusprotsessis näitleja rollis. Oma seminaritöös analüüsisin „Minu isa...“ lavastust eesmärgiga saada teada, kas tegemist on autoriteatri regiooni kuuluva lavastusega. Töö lõpuks sain sellele küsimusele jaatava vastuse. Järelikult on see sobiv lavastus kirjeldamiseks autoriteatri tegemise telgitaguseid.

Kolmandas peatükis uurin teatritegemise meetodit, kus lõviosa lavastusest valmib grupitööna ehk kollektiivselt. Uurin ka antud töömeetodi tekkimise tausta välismaal ja kasutust tänapäeva Eesti teatrimaastikul.

Neljandas peatükis analüüsin kahte kollektiivsel töömeetodil valminud lavastust ja nende tööprotsesse kui praktilisi näiteid kollektiivselt loodavast teatrist. Nendeks kaheks lavastuseks on „Väike Kuningas“ ja „Unistatud.“ Mõlemas lavastusprotsessis olen täitnud lavastaja rolli. „Väikese Kuninga“ lavastasime koos kursusekaaslasel Adeele Sepaga.

Käesoleva töö käigus leian vastuseid küsimustele:

- 1 Mida sisaldab endas nähtus nimega autoriteater?
- 2 Mida kujutab endast kollektiivne loomemeetod?

Töö käigus sooritasin avatud vormis intervjuu lavastava kirjaniku Urmas Vadiga, kellega vestlesime nii autoriteatri kui ka tema enda loomingu teemadel, mida olen kasutanud „Minu isa 20 aastat hiljem“ analüüsis abistava jõuna. Samuti kontakteerusin autoriteatri mõistega tihedalt seostatud lavastaja Ivar Põlluga, kuid kahjuks ei olnud ta huvitatud nendel teemadel rääkimisest ega kirjutamisest.

1. AUTORITEATER

Öeldakse, et heal lapsel on mitu nime, aga mida peaks ütlema olukorras, kus lapsi on palju, aga nimesid ainult üks? Autoriteatrile iseloomulike tunnuste leidmiseks korjan kokku õhku visatud definitsioonid ja arvamused ning uurin neid kui võtmeid, mis aitavad mul antud nähtuse olemuslikku sisu avada.

1.1 Autoriteatri olemus

Autoriteatri ilminguid võib kohata juba antiikteatris, Shakespeare'i aegsel Inglismaal, Molière aegsel Prantsusmaal ja mujal. Kui otsustaksime puht formaalselt, ajastu teatrimudelit arvestamata, siis võiksime öelda, et Eesti teater algaski autoriteatrina – meie nimetame seda Lydia Koidula teatriks. (Epner 2010) Minu käesoleva peatüki eesmärk on uurida Eesti autoriteatrit tänapäeva kontekstis, seeläbi ei pea ma vajalikuks suuri ajaloo rännakuid ette võtta.

Teater on teadupärast kollektiivne looming. Lavastuse loojaid või funktsioone, mis peavad saama täidetud, et valmiks lavastus kui teatrikunsti teos, on palju. Autoriteatri mõiste tähistab niisugust erinevust n-ö normaaljuhtumist, mis tekib siis, kui keegi oma rolli või kohalolekut lavastuses tugevdab seeläbi, et täidab mitut funktsiooni. (*ibid*, 2010)

Viimase paari aasta jooksul on autoriteater hakanud üha enam Eestis kõneainet pakkuma. Selle üheks peamiseks põhjuseks on mees nimega Ivar Põllu, kes rajas Tartu Uue Teatri - mis on justkui autoriteatri meka – ning sealsamas tegutseb ta ka lavastaja ja teatrijuhina. Ise kommenteerib Põllu autoriteatri esindamist järgnevalt:

„Kõigepealt pean ütlema, et olen sattunud esilekerkinud autoriteatrit esindama üsna juhuslikult. Kunagi tegi Eesti Ekspress juttu eesti väiketeatritest ja siis pidid kõik end määratlema. Et meil äriplaan ja SWOT-analüüs puuduvad, siis vaatasin Tartu Uue teatri repertuaariplaani ja sealt vaatasid vastu autorilavastused. Ühesõnaga – autoriteater. Suundumus on, järelikult ka soodumus, järelikult ka idee.“ (Kaugemaa 2010)

Põllu sõnutsi on autoriteater see, **kui inimesed, kellelt pärineb lavastuse idee, juhivad kogu protsessi ehk enamasti see, kui kirjanik lavastab oma näidendi ise või lavastaja kirjutab ise näidendi.** (Põllu 2010) See definitsioon näib lähtuvat eeskätt kirjanduspõhisest teatrimudelist, kus tekst (näidend) ja selle tõlgendamine on loomingulise protsessi teljeks.

Kui pidada autoriteatri tuumaks kirjaniku ja lavastaja funktsioonide ühendamist, siis näeme, et selle mõiste eristav ehk nimetamise jõud ei ole universaalne, vaid ilmneb moodsa lavastajateatri taustal – arengufaasis, mis algab XIX-XX sajandi vahetusel Stanislavski, Meierholdi, Max Reinhardtiga. Varasemas teatrilooos puudus lavastaja kui eraldi professioon. Kirjutaja ja näitejuhi (või näitleja) funktsioonide ühendamine oli nõ normaalteater (Epner 2010) Näiteks võib tuua Molière, kes töötas samaaegselt nii näitekirjaniku, lavastaja kui ka näitlejana.

Lavastajateatri ajastu (alates XIX sajandi lõpust tänapäevani) toob endaga kaasa teatri emantsipatsioonivõitluse loosungi all „vabaks kirjandusorjusest!” ja koos sellega lavastaja kui autori positsioonide tugevdamise sel viisil, et ta võtab endale alusteksti suhtes, olgu see Shakespeare või Tammsaare, aina suuremaid vabadusi kuni selle kasutamiseni pelga toormaterjalina. Lavastaja idee ja visioon juhib kogu tööprotsessi. Kui lavastaja töötleb eri tekste, komponeerib, kasutab dokumentaalmaterjale jms sellisel määral, et teda võib pidada alusteksti autoriks, räägime nn lavastajadramaturgiast.

Autoriteatrist kujul „lavastaja teeb teksti” saab kõnelda Merle Karusoo dokumentaal- ja elulooteatri puhul, autoriteatrit tegi ka Mati Unt. Nii leiame selle nähtuse juured eesti teatris juba vähemalt 1960.-1970. aastatest. (Epner 2010)

1.2 Nimetus Autoriteater

Üsna tõenäoliselt on autoriteatri nimetus tulnud või sellele on õigemini eeskujuks olnud juba tuttav „autorifilm“. (Epner 2010) Autorfilmi on mõistetud puhtvormiliselt kui filmi, milles sama isik täidab mitut funktsiooni, on näiteks nii stsenarist kui ka lavastaja, dokumentaalfilmis tihtipeale ka operaator. See on nähtus, mida võib kohata ka näiteks Hollywoodis, aga oma olemuselt sünnib ta ikkagi pigem selle süsteemi kiuste. See on katse ületada filmitootmise rutiini, säilitada sellel nivelleerival konveieril oma nägu, jääda iseendaks. (Kärk 2004)

Ott Karulin (Eesti Teatriagentuuri juht) on õhku visanud autoriteatriga konkureeriva mõiste – **protsessdramaturgia**, mis koondab nii **lavastajadramaturgia**, kirjutava lavastaja loomingut kui ka **kollektiivse loome**, mis kujutab endast töömeetodit, kus trupp loob ühiselt proovide käigus lavastuse teksti. Karulin toob põhjenduseks, et kasutusel on juba mõiste lavastajadramaturgia, mis koondab enda alla kirjutava lavastaja. Lavastajadramaturgia mõiste alt jäävad aga välja nn rühmatööd, kollektiivne loome, kus lavastaja positsioon on lahustunud kõigi loomeprotsessis osalenute vahel.

Protsessdramaturgia mõiste ei rõhu mitte sellele, kes peaks mõne teksti eest autoritasu saama, vaid keskendub autoriteatri sellele omadusele, mis seda tekstikesksest teatrist enim eristab - selle protsessilikkusele. Seega on tegemist tagurpidi pööratud tekstikeskse teatriga, kus tekst vormistub alles proovide lõpuks. (Karulin 2010)

Karulini pakutud protsessdramaturgi mõiste puhul jäaksid aga peavarjuta tantsuteater ja etüüdipõhised lavastused, kus mõnikord teksti üldse polegi. Ma arvan, et sellepärast ei ole ka protsessdramaturgia mõiste autoriteatri mõiste asemel teatrimaastikul kanda kinnitanud.

Nüüdistantsus ja tegevuskunstis (*performance*'id) on esitaja autorsus täiesti tavaline nähtus ning see peegeldub ka Draama festival 2010 valikutes (vaata LISA 1), mida järgmises peatükis täpsemalt analüüsin. Autoriteatris on ühendused erinevate loominguliste üksuste vahel muutunud nii lühikeseks kui vähegi võimalik. See on dünaamiline mudel, mis kirjeldab autoriteatri toimimist, mitte ei määratle teda kui objekti. Võib-olla just see, et määratlust on raske leida, viitabki kõige selgemalt nähtuse olemusele. (Andreas W, 2010, lk 63)

1.3 Draama festival 2010 autoriteatri kõrvalprogramm

Igas valdkonnas tõusevad aeg-ajalt mõned teemad rohkem aktuaalsemaks kui teised. Nii on ka Eesti teatrimaastikul. Autoriteater sai kandvama kõlajõu just 2010. aastal suuresti tänu Eesti Teatri Festivali „Draama 2010” kõrvalprogrammile, mille fookuses oli autoriteater. Kuraatoriks oli Tartu Uus Teater, eesotsas Ivar Põlluga. Sellega seoses ka Põllu kohustus oma valikut põhjendada. Programmi kuulunud lavastused leiab käesoleva töö lisast nr. 1.

Ivar Põllu sattus kuraatorina olukorda, kus ta pidi autoriteatri eest üldiselt rääkima. Sest kõik tahtsid teada, millega on tegu. Kui vaadata Tartu Uues Teatris välja tulevaid lavastusi, on need kujul lavastav kirjanik/kirjutav lavastaja. Kui aga vaadata 2010. aasta Draama Festivali autoriteatri programmi, siis on näha, et seal on ka teisi vorme - grupi ühistööd, tantsuteater, trupp ja dramaturg ning lavastaja koostööd jne. Ivar Põllu küll teab väga kindlalt, mis toimub tema teatris ja mis tähendab autoriteater Tartu Uue Teatri kontekstis, aga autoriteatri olemuse pidi ta ju lahti seletama üldiselt, et see kehtiks kõigi programmis olevate töövormide kohta. Mulle tundub, et tegelikult on ta sõnastanud autoriteatri olemuse lähtuvalt kirjutava lavastaja seisukohalt, sest seda vormi ta ka ise tunneb ja praktiseerib. Ja sealt ka autoriteatriga kaasnev segadus ja identiteedi kriisid. Kuigi jah, võib-olla kujutan ma seda kõike endale ette. Muidugi hoolimata oma kahtlustest ma ei arva, et Ivar Põllu ise selles, mida ta öelnud on, kuidagi

kahtleks. Kahjuks ei õnnestunud mul ka sellest temaga rääkida, sest minu täpsustavale päringule seoses valmiva seminaritööga autoriteatri teemal vastas ta e-kirja teel järgnevalt:

„Olen sel teemal ühe artikli kirjutanud, millest see termin ka käibesse lendas (esialgu küll pika hambaga). Ega ei oska midagi rohkem juurde lisada ka.“

Järelikult jääb käesoleva töö mõtteavaldus minu subjektiivseks, kuid näidete ja selgitustega pikitud arvamuseks, sest dialoogi sellel teemal „autoriteatri“ termini käibesse toojaga tekkida ei saanud.

1.4 Autoriteatri tunnused

Laienev ja mitmekesistuv autoriteater kätkeb üpris erinevaid töömeetodeid, mida on mõistlik vaadelda pigem skaalana kui jäikade opositsioonidena. Ühelt poolt ulatub see diktaatorliku ainuautori visiooni realiseerimisest demokraatliku rühmaloominguni, kus autori funktsiooni täidab kogu trupp; teisest aspektist valmisnäidendi (olgu see või lavastaja kirjutatud) lavaleseadmisest lavastuse ideepõhise „väljamõtlemiseni,” kus tekst valmib lavastusega ühel ajal ning suurelt jaolt trupi improvisatsioonide, etüüdide jms põhjal. (Epner 2011)

1.4.1 TUNNUS NR 1 Alguspunkt: UNISTUS

Kui tunnistada, et absoluutselt õiget teatritegemise varianti pole olemas, on selge, et õigustatud valik on see lahendus, mida tiivustab unistus. Unistus on igal ajal ja igas kohas parem kui kokkulepitud kunstitegu. Unistus on autoriteatri tuum, kui romantiliselt väljenduda. (Põllu 2010)

Minu meelest on see väga poeetiline ja samas ka ideaalne aluspind, mille pealt üldse midagi tegema hakata. See ei peaks olema mitte ainult autoriteatri tunnus, vaid üldse teatritegemise alguspunkt. Oma vähese lavastamiskogemuse põhjal võin öelda, et kõik minu lavastused on saanud alguse kui mitte unistusest, siis kindlasti ideest. Põllust võib järeldada, et autoriteatri üheks tunnuseks on see, et iga projekt/lavastus saab alguse unistusest, ideest, soovist midagi öelda ja edasi anda.

Sedasama põhimõtet on teatrikoolis räägitud tudengitele esimesest päevast peale. Küsimused nagu “miks just selline materjal?” ja “mis sa sellega öelda tahad?” või “mis on see, et ei saa mitte vaiki olla?” Pahatihti teatris käies tekib aga tunne, et lavastajal (ja trupil) on jäänud nendele küsimustele vastamiseks mõeldud periood vahele. Minu isiklik arvamus on, autoriteater või mitte, aga küsimustele nagu „miks üldse?“ „kellele ja miks me seda just praegu teeme?“ peaks mõtlema juba materjali valimise/valmimise etapist peale.

Oma praeguse autoriteatri nägemuse pealt võin öelda, et kõikides lavastustes on olnud tuntav ja arusaadav, miks see lavastus on tehtud ja mis sellega on tahetud öelda. Arvan, et see ongi see põnevus, erilisus, millest ma ka sissejuhatuses põgusalt kirjutasin. Autoriteatrit tehes peab olema valmisolek tuua kompromissitult lavale seda, mida ise ihkaks näha. (Põllu 2010)

Aga kindlasti ei ole ma nõus, et alguspunkt unistus on rakendatav ainult autoriteatrile. Unistustest alguse saanud teatrit võib kohata ka väljaspool autoteatri nime alla koondunud lavastusprojektides. Küll aga ma olen nõus, et autoriteatri sildi alla koondunud lavastustes on unistuse, idee algimpulss suuremal määral tajutav.

Autoriteatri üheks tunnuseks on see, et lavastus ei alga mitte valmistekstist, vaid lavastuse algimpulsiks on unistus või idee.

1.4.2 TUNNUS NR 2 Autori kohalolu

Ivar Põllu autoriteatri definitsioon ütlebki, et tegemist on teatritegemise meetodiga, milles inimesed, kellelt pärineb lavastuse idee, juhivad protsessi kuni esietenduseni. (vt lk 6)

Autoriteatri vorme on mitmeid (Põllu 2010):

- kirjanik lavastab oma näidendi;
- lavastaja kirjutab ise näidendi;
- trupp loob ise teksti ja vastutab selle lavalejõudmise eest (kollektiivne leiutamine);
- mitme ühisautori looming;
- tantsuteater, kus autor on ise ka esitaja.

Mulle tundub, et mitme ühisautori loomingu vormi sisse mahub ka:

- trupp ja dramaturg – trupp loob ise teksti, aga dramaturg kirjutab selle proovide käigus üles;
- lavastaja ja dramaturg – lavastaja pöördub dramaturgi poole ideega ja stsenaarium luuakse koos.

Trupi ja dramaturgi koostöövormi näiteks võib tuua lavastuse „Hecuba pärast,“ mis kuulus ka autoriteatriprogrammi, aga mille lavastajaks on märgitud Priit Võigemast. Algmaterjal sündis läbi trupi improvisatsiooniliste etüüdide ja teksti kirjutas terviklikuks dramaturg Maria Lee Liivak. (Tallinna Linnateatri...)

Järelikult on üheks autoriteatri tunnuseks autori või autorite väga tugev seotus lavastuse valmimisprotsessiga, selle algusest lõpuni ehk siis ideest kuni esietenduseni.

1.4.3 TUNNUS NR 3 Lavastuse valmimisprotsess

Ivar Põllu väidab, et autoriteater vastandub konveiermeetodil töötavale teatrile. Repertuaariteater otsib näidendeid üle maailma ja planeerib nende lavastusi. Enamasti kipub nii olema, et suured teatrid otsivad näidendi (või tellivad selle autorilt), siis otsivad sellele tõlkija kui vaja. Kui lavastajat veel pole, siis otsitakse ka lavastaja. Kui kunstnikku veel pole, siis tuleb seegi leida. Näitlejad tuleb valida püsitrupi hõivatust arvestades. Mõni staar või statist tuleb mõnikord ka väljastpoolt kutsuda. Kõik see aga pole selle teosega sisuliselt seotud. (Põllu 2010)

Sellest väitest võiks justkui järeldada, et Põllu vastandab autoriteatrit repertuaariteatritele.

Repertuaariteatri kaitseks pean siinkohal ütlema, et ega see ainult nii ka ei ole. On selliseid olukordi, kus lavastajal endal on olemas meelepärane materjal, mida ta tahab lavastada, samuti võib tal olla ka väga selge ettekujutus, kes selles lavastuses osalema peaksid. Lavastaja võib ise teha ka dramatiseeringu või kasutada mittetõlkimist vajavat eestikeelset näidendit. Põllu väide näitab lihtsalt ühte varianti, kuidas repertuaariteatrites tööprotsess võib kulgeda, aga see ei ole seaduspära ega kindlasti mitte kivisse raiutud. Ka sellise tööprotsessi tulemusena sünnib palju väga häid lavastusi.

Olen siinkohal nõus teatriteadlase Luule Epneri väitega, et meil pole vaja autoriteatrit selleks, et lahutada sikud lammastest ehk kunst kommertsist. (Epner 2010) Ehk siis ei ole alust eeldada, et kogu autoriteatri toodang on puhas kunst ja kõik teised teatritegemismeetodid toodavad lavastusi ainult finantsilistel kaalutlustel.

Samas saan aru, et Põllu mõtleb halvustava vastandumisega seda, et autoriteatrit tehakse viisil, milles lavastuse valmimisega seotud ühenduslülisid on minimaalsest. Tekst kirjutatakse ise, kas siis trupi või kirjanik/lavastaja poolt. Või siis tantsuteatri puhul on koreograaf, kes loob liikumise, mida ta ka ise esitab. Selliste vormide eesmärk on mitte ainult isiklik lähenemine, vaid sügavam isiklik lähenemine,

mida võimaldavad näiteks teksti ise kirjutamine või koos loomine. Rohkem on näha seda inimest või siis inimesi, kes asja eestvedajad on. See kehtib kindlasti selliste töömeetodite puhul, kus on tegemist grupi ühistööga, kus tekst valmib proovides ja lähtuvalt inimestest endist. Samas ei saa välistada ka lavastajat, kes kirjutab ise - sellisel juhul näeme seda inimest ennast, tema sisemaailma ja mõtteid - suurepäraseks näideteks on siinkohal kindlasti Uku Uusberg ja Urmas Vadi. Rõhutan just, et tulemus võib olla sügavama isikliku tähendusega, sest ei saa ju väita, et valmisnäidendi põhjal valminud lavastus ei oleks lavastajale või näitlejatele mingitmoodi isiklik.

Kindlasti on väiksemas töökollektiivis töötamisel omad eelised ja miinused. Üheks eeliseks on kindlasti see, et üldjuhul töötavad väiksemates teatrites koos sarnase teatritegemise visiooniga inimesed. Ja kindlasti on sellega kaasnevaks eeliseks võimalus, et väiksemas trupis võib olla rohkem usaldust kui suuremas. Põllu rõhutab, et usaldus on hea teatri sünniks väga tähtis. Usaldus on garantii, et seltskond julgeb minna välja mugavatest piiridest. See tähendab, et lavaletoodu võib olla tähelepanuväärne ja värske, võib sündida teater, mis on enam, kui harjumuspärase tegevuste kordamine. (Põllu 2010)

Jah, ma olen nõus, et usaldus on tõesti teatritegemiseks vajalik seisund, aga kindlasti ei garanteeri see veel suurepärase lavastuse sündimist. Samas olen kindel et usalduse tekkimise kriteeriumiks ei ole väike meeskond. Usaldus saab tekkida ka suurtes kollektiivides. Lisaks leian veel, et usaldust saab olla ka mitut liiki. Sest lisaks usaldusele, et ma julgen rääkida oma suurimaid saladusi, on olemas ka professionaalne usaldus, mis tähendab seda, et ma usaldan sind tööprotsessis, aga ma ei kutsu sind endale appi laipa peitma.

Samas võib kaasneda ühenduslülide vähesusega ka ohtusid. Näiteks ei pruugi lavastaja, kes on ka teksti autor, suuta näha kõiki mänguvõimalusi ja läheb edasi vaid mööda teksti. Niimoodi võib ta jääda väga literatuurseks ja mitte näha kõiki tekstis peituvaid võimalusi. Siis võib tekkida olukord, kus üks inimene, kes täidab ühe lavastusprotsessi siseselt mitut rolli, jookseb omadega rappa ja ei suuda näiteks ajapuuduse tõttu pakkuda kvaliteetsemaid lahendusi. Kindlasti võib tekkida probleem ka professionaalsuses. Näiteks kui lavastaja, kes ei ole kõige suurema kunsti- ja visualiseerimisandega, hakkab ise lavakujundust looma. Professionaalne teatrikunstnik jõuaks kindlasti kvaliteetsemate ja terviklikemate lahendusteni, mis toetaksid lavastust kui tervikut. Sama olukord võib juhtuda ka helikujundusega.

Lisaks võib diktaatorliku, ühe mehe visiooni teostamisega kaasneda liigne ühekülgsus, üheplaanisus. Teisest küljest võib ka selline ühenduslülide vähesus viia väga selgete, tugevate ja omanäoliste lõpp-

produktideni, sest autor saab oma nägemust selgelt väljendada algusest lõpuni ehk siis ideest kuni esietenduseni. Kui ma seda oma nurga alt vaatan, siis mina, kes ma olen kõik oma senised lavastused lavastanud koos kursusekaaslase Adeele Sepaga (kellega enamuste projektide puhul oleme pidanud lisaks lavastaja ametile ka kunstniku, kultuurikorraldaja jt ameteid), pean pigem nõustuma viimase töömeetodiga. Pigem ikka vähem lüüsid kui rohkem. Aga samas - eks iga loominguline inimene valib ise oma nurga, millest maailma vaatab.

Järelikult võib üheks autoriteatri tunnuseks pidada lavastusprotsessi sisemiste ühenduslülide vähesust, mis võib väljenduda ka selles, et lavastusega seotud inimesed täidavad lavastusprotsessis mitut ülesannet. Tunnuseks võib nimetada ka selle ühenduslülide vähesusega kaasnevat töötamist koos väiksema kollektiiviga (väiksema grupiga).

1.4.4 TUNNUS NR 4 Lavastusprotsessi mobiilsus

Põllu väidab, et autoriteatri puhul on näidend asendunud idee või unistusega, tekst ei ole otsustusvahend, pole projekti alus, tekst on osa protsessist, mis formeerub alles töö käigus – ning «töö algab» enne esimesi proove. See aga tähendab otsustamistes **mobiilsust**. Autoriteatri tegemiseks peab toetavas struktuuris olema piisavalt manööverdamisruumi ja riskijulgust. Kui protsessi minnes on ühises teadvuses idee, kuid puudub veel tekst ja kujundus, ammuigi absoluutselt valmis näidend ja lavamakett, on võimalused ebaõnnestuda küllalt suured. Mobiilsus on vajalik kui potentsiaal, kui valmisolek kurssi muuta või loobuda. See aga ei tähenda, et muutma ilmtingimata peab. (Põllu 2010)

Mulle tundub, et Põllu vastandab siin autoriteatri tööprotsessi sellise tööprotsessiga, kus lavastused on planeeritud. Sellise tööprotsessi toimimiseks on vajalikud tööplaanid, milles on ettenähtud aeg, kindla lavastusega tegelemiseks. Ja kui see aeg saab läbi, ootab ees juba uus lavastus, eriti kui rääkida just lavakujunduse valmimise kohapealt. Jah, kindlasti on seal keeruline suuri muudatusi vahetult enne esietendust sisse viia. Seal tuleb esitada oma nägemus kunstnikule juba enne proovide algust. Ja selline tööprotsess ei sobigi kokku loomemeetodiga, kus tahetakse koos trupiga teksti ja lavamaailma alles proovide käigus looma hakata.

Samas ei saaks jällegi väita, et struktureeritud töötamine kuidagi vähemal määral tulemuslikum oleks kui struktureerimata protsess. Sellise protsessi juures on oluline, et inimestel oleks üsna kindel visioon olemas juba algusest peale. Ja sellise visiooni olemasolu sõltubki inimesest. On lavastajad, kellel on lavastus ja lavakujundus valmis mõeldud juba enne proovide algust. Ja on olemas lavastajaid, kellele

meeldib siseneda protsessi ilma valmis plaanideta ja otsustada asju protsessisiseselt, jooksvalt. Kõik on ikkagi äärmiselt individuaalne.

On olemas väljend „kill your darlings“ (inglise keeles „tapa oma kullakesed“), mis tähendabki põhimõtteliselt valmisolekut mingitest asjadest terviku nimel loobuda. Olen seda isegi korduvalt kasutanud kui näen, et enne väljamõeldud ja imelisena tundunud detail, plaan või idee mitte kuidagi tervikusse ei sobi ja sellest loobuma peab. Minu arvates on loobumine väga oluline oskus, mida iga kunstiga tegelev inimene valdama peaks.

Kindlasti on kergem piiridest vabana hoidval lavastajal töötada pigem projektipõhiselt või väiksemates teatrites, kus tema otsuste taga ei oota suur hulk inimesi. Sellist teatrit on kindlasti lihtsam (aga mitte ainuvõimalik) teha projektipõhiselt või siis väikestes teatrites, kus on kõik paindlikum.

Autoriteater nõuab struktuuri, mis võimaldab kiireid reageeringuid ja on suunamuutustele avatud, sest sellise teatritegemise juures sünnivad ja realiseeruvad ideed ühises prooviprotsessis, mitte valmisskeemide kohandamise teel. (Kolk 2011) Mobiilsus tähendab ka võimalust ühiskonnas toimuvaga kiiresti kaasa rääkida. Heaks näiteks on NO99 ühiskonna-kriitilised „Ühtne Eesti“ ja „Tallinn – meie linn“. (Oidsalu 2010)

Kindlasti võib pidada üheks autoriteatri tunnuseks muutlikkust, mis tingib toetavas struktuuris endale vajalikku mobiilsust, mis võimaldaks lavastusprotsessisiseselt teha vajadusel suuri muudatusi ja kasvõi 180 kraadiseid suunamuutusi. Samuti kuulub selle mobiilsuse alla autoriteatri enda mobiilsus, mis võimaldab ühiskonnas toimuvaga kiiresti kaasa rääkida (nt läbi tekstiloome). Ja samuti mahub autoriteatri mobiilsuse tunnuse alla ka teksti enda mobiilsus tekstiloome praktikas - sest teksti saab autor vajadusel koheselt muuta või siis jooksvalt prooviperioodiga samal ajal (ümber)kirjutada.

1.4.5 TUNNUS NR 5 Vabadus. Avatus

Põllu ütleb, et autoriteatri vabaduse kaudu saavad eesti teatrikosmosesse siseneda andekad inimesed, kes draama- ja õpitubadele meeldivaid näidendeid kirjutada ei oska või ei taha ning keda pärislavastajaks ei peeta, sest nad pole lõpetanud lavakunstikooli. Neil puuduvad ehk mõned vajalikud käsitööoskused, kuid neil on alles ehk midagi muud – unistus näiteks. Lõppeks pole ju eesmärk nõ tõupuhas teater, vaid midagi huvitavat, mis veidi nihutaks piire. (Põllu 2010)

Ivar Põllu väitest võib välja lugeda kibestumust, sest ka tema ei ole, nagu ta seda ise nimetab, „päris lavastaja.“ Ka Urmas Vadi on raadiorežissööri diplomiga kirjanik. (Epner 2010) Samas nende lavastusi vaadates ei ole ma kunagi tabanud ennast mõttelt, et nad ei ole päris lavastajad, järelikult tundub, et see on pseudoprobleem. Samas võib-olla oli just Põllu jaoks see kibestumus liikumapanevaks jõuks, miks luua oma (kõikidele loomingulistele inimestele vaba) teater. Igal juhul on minu meelest selline vabaduse taotlus kindlasti vajalik ja rikastab eesti teatrimaastikku märgatavalt. Ma arvan, et ei ole ka põhjust karta, et „päris lavastajad“ sellepärast tööta jääksid. Nagu looduses ikka - tugevamad jäävad ellu.

Põllu väidab veel, et autoriteater on väljapääs teatritegemise argipäevast. Autoriteatri levik toob eesti teatris välja näitekirjanduse, lavastamise ja lavakujundamise, miks mitte ka teatriteoreetilise mõtte hallist argipäevast, sest loovad ja andekad inimesed teevad uues loov-situatsioonis ootamatuid otsuseid, mis kokkuvõttes muudavad kogu teatrimõistmist. (Põllu 2010)

Sellise väite peale tahaksin küsida, et mis on teatritegemise argipäev? Ma arvan, et ka autoriteatri tegemise meetodid võivad muutuda ühel hetkel argipäevaks kui seda regulaarselt praktiseerida.

Samas on ka karm väita, et Eesti teater elutseb hallis argipäevas. Aga olen nõus Põllu väitega, et autoriteatri viljelemine kindlasti soosib uue põneva näitekirjanduse tekkimist. Ja kindlasti võivad uued, varem mitte teatrimaastikul tegevad olnud inimesed, endaga kaasa tuua põnevaid lavastamis- või lavakujundamise käekirju. Kindlasti saavad autoriteatri vabaduse kaudu katsetada erinevaid ameteid ka juba teatrimaastikul tegevad inimesed. Just vabadus katsetada on autoriteatri vormi juures minu meelest üks olulisemaid tunnuseid.

Järelikult võib autoriteatri üheks tunnuseks pidada selle vabadust ja avatust kõigele uuele ja ka kõigile visiooni ja teatriunistusega inimestele. Teatriga mittetegelenud, aga visiooni omavad inimesed saavad võimaluse teha sellist teatrit nagu nad ise näha või teha tahavad. Kindlasti on tunnuseks ka vabadus katsetada kõigega, mis katsetamist väärt.

1.5 Kokkuvõte

Autoriteatri tunnuste otsimisel võtsin aluseks Ivar Põllu subjektiivsed ja kohati äärmuslikud arusaamad autoriteatri olemusest ja tegemisest. Neid analüüsid ja nendele oponeerides leidsin tunnused, millele autoriteater praegusel hetkel vastab. Kuna autoriteater on oma olemuselt ja mõistelt Eesti teatrimaastikul veel jätkuvas progressis, siis ei olegi võimalik ainuõigeid tunnuseid praegu paika panna.

Võtan lühidalt kokku leitud tunnused, millele vastab autoriteater:

1) Alguspunktiks on unistus

Autoriteatri tunnuseks on see, et lavastuse valmimise algimpulsiks on unistus või idee.

2) Autori kohalolu lavastusprotsessis

Autoriteatri tunnuseks on autori või autorite väga tugev seotus lavastusprotsessiga algusest lõpuni ehk siis ideest esietenduseni.

3) Lavastuse valmimisprotsessis olevate ühenduslülide vähesus

Autoriteatri tunnuseks on ühenduslülide vähesus, mis väljendub selles kui lavastusega seotud inimene oma rolli või kohalolekut tugevdab seeläbi, et täidab mitut funktsiooni.

Tunnuseks võib nimetada ka üldiselt ühenduslülide vähesusest tingitud väiksemat meeskonda.

4) Mobiilsus

Autoriteatri tunnuseks on muutlikus, mis tingib toetavas struktuuris endale vajaliku mobiilsuse, mis võimaldaks lavastusprotsessi siseselt teha vajadusel suuri muudatusi ja suuri suunamuutusi. Samuti võib pidada üheks tunnuseks autoriteatri enda mobiilsust, mis võimaldab ühiskonnas toimuvaga kiiresti kaasa rääkida (näiteks läbi tekstiloome).

Tunnus on ka tekstiloome mobiilsus. Autor saab vajadusel teksti muuta või siis teksti prooviperioodil jooksvalt kirjutada.

5) Vabadus. Avatus

Autoriteatri tunnuseks on vabadus ja avatus kõigile uuele ja kõigile visiooni ja teatriunistustega inimestele. Teatriga mitte tegelenud, aga visiooni omavad inimesed saavad võimaluse teha sellist teatrit nagu nad ise näha või teha tahavad. Kindlasti on tunnuseks ka vabadus katsetada kõigega, mis katsetamist väärt.

2. AUTORITEATER PRAKTIKAS: LAVASTUS „MINU ISA 20 AASTAT HILJEM“

Käesolevas peatükis analüüsin Urmas Vadi kirjutatud ja lavastatud „Minu isa 20 aastat hiljem“ lavastuse valmimisprotsessi näitena autoriteatrist läbi osaleja silmade. Oma 2012. aasta sügisel kaitstud seminaritöös analüüsisin antud lavastust eesmärgiga saada teada, kas see lavastus kuulub autoriteatri sildi alla. Vastuseks leidsin, et jah kuulub küll. (Palm 2012: lk 31) Sellest lähtuvalt leian, et „Minu isa 20 aastat hiljem“ lavastusprotsess on hea praktiline näide Eestis loodavast autoriteatrist, et tajuda autoriteatrile omaselt loodavat protsessi läbi osaleja silmade. Mina ise osalesin selles lavastuses näitlejana. „Minu isa 20 aastat hiljem“ lavastuse pilte saab näha lisast nr 2. (vt lk 50-52)

2011. aasta sügisel, täpsemalt 29. septembril, nägi Ugala teatri kohvikus ilmavalgust Urmas Vadi autorilavastus „Minu isa 20 aastat hiljem.“ Osades: Klaudia Tiitsmaa, Rait Õunapuu, Hendrik Vissel ja Marika Palm, lisaks veel Ugala teatri näitlejanna Vilma Luik ja tolle-aegne Ugala loominguline juht Indrek Sammul. Kaasa läi ka Ugala kohvikutöötaja Kristiina Kärmas. Kunstnik: Laura Pählapuu. Lavastaja assistent: Pille-Riin Lillepalu. Video:Tõnu Särki. Heli: Üllo Kaur Valgus: Evald Laur. Tehniline abi: Terina Tikka

2.1 Aluspunkt

„Ma olen nüüd viimastel päevadel mõelnud igasugu asjade peale, et mida me siin elus üldse teeme, kuhu läheme, ja enne kui läheme, siis mis meist üldse alles jääb. Ja kui minu isa oligi vaene gaskoonlane kelle unistus oli saada musketäriks, kes tuli linna, aga tema isa võib-olla ei andnud talle kaasa hobust ega raha ega mõõka ega soovituskirja ja kõik jäigi olemata.“ (Vadi, 2011, lk 31-32) „Ma otsustasin, et mina ei taha niimoodi lõpetada, et banaanikastis padi, varastatud portsigar ja tagastamata „Kolm musketäri.“ Ja kohe tulid mulle meelde sina.“ (*ibid*, lk 32)

Niimoodi pöördub Klaudia-nimeline tegelane publiku poole üsna lavastuse lõpus. Minu meelest võtab see monoloog hästi kokku idee, sõnumi, mida Urmas Vadi on selle näidendi ja lavastusega öelda tahtnud. Juba esimeses proovis rääkis Vadi meile kui näitlejatele, et tema eesmärk selle lavastusega on panna inimesi pikemas perspektiivis oma elu peale mõtlema. Kuidas võivad meid ja meid ümbritsevaid inimesi mõjutada otsused, mida me oma elu jooksul teeme? Mis meist peale surma alles jääb? Mis on siin elus tegelikult oluline? Vadil oli midagi öelda, selle midagi kirjutas ta näidendiks ja siis lavastas selle meiega.

„Enne lavastama hakkamist olen ma alati teadnud seda, kes on näitlejad ja see on samuti väga oluline, et kirjutada näidendisse sisse näitlejate enda minad, nende positsioon ja suhtumised, et need satuksid dialoogi vähem või rohkem nende rollidega mida nad mängivad. Tihti olengi ma alustanud näitlejast ja kirjutanud konkreetse osa temale ja kasutanud näitlejate endi kõnepruuki, maailmavaadet, üldist kuvandit, ainult talle omaseid iseärasusi, ja seganud selle jutustatava looga, et seguneks see isiklik reaalsus loo-reaalsusega. Näiteks „Peeter Volkonski viimane suudlus“ ja „Rein Pakk otsib naist“ (mõlemad Tartu Uus Teater). (Vadi 2012)

Ka „Minu isa 20 aastat hiljem“ kirjutas ta üsnagi meist lähtudes. Lavastus algab sellest, et kohtuvad kolm teatrikooli kursusekaaslast - Hendrik, Rait ja Marika, kellel on vesi ahjus, sest suve jooksul jäetud kodutöö (lavastus teemal: mis minuga suvel toimus) on jäänud tegemata. Ja sealt hakkabki lugu pihta. Loosse ilmub ka tegelane Klaudia. Meie enda nimede kasutamise kohapealt küsis ta muidugi luba, millega me kõik kohe nõus olime. Samuti on ta kirjutanud selle näidendi just Ugala kohvikusse.

„Olete te tähele pannud, kui te iga päev siin töötate ja aknast välja vaatate, et meie ees on kirik, aga meie taga on surnuaed, kuhu lõpuks läheme me kõik.“ (Vadi, 2011, lk 33)

Läbi teksti antakse publikule väga selge ja tõene ülevaade konkreetse mängupaiga geograafilistest iseärasustest. Seeläbi laieneb ka tähenduslikult lavastuse toimumispaiga mõõde - korraga ei ole see ainult teatrikohvik - publik viibib samal ajal nii „laval“ kui ka publikupoolel, nii sees kui ka väljaspool ruumi. Surnuaia nii lähedane ja rõhutatud kohalolek hakkab mängima ka sisulisel tasemel - peategelane Klaudia kannab läbi etenduse kaasas oma surnud isa urni. Ja nii ongi - ühel õhtul kõlgutad teatrikohvikus istudes jalgu, järgmisel hommikul matad sama teatri kõrvale oma lähedast. Ugala teatri taga on tõepoolest surnuaed ja ees on kirik, mille peale mina ei olnud kordagi enne seda prooviperioodi mõelnud. Arvan, et ka enamus teatrikülastajatest mitte. Vadi on ise öelnud, et tema kriteeriumid enda lavastusele ja protsessile on sellised, et tekst peab sündima vahetult enne lavastama hakkamist, et ta oleks seotud konkreetse etendamisruumiga, meie aja ja mõtteviisidega, kuni selleni välja, et ta saaks kaasa rääkida kasvõi päevapoliitikas. Et see poleks mingi vana teksti lavalepanemine, vaid, et see tekst oleks väga kindlalt meie praeguses ajas ja ruumis. (Vadi 2012)

2.2 Asukoht

Esmakordselt kuuldes, et lavastus toimub Ugala teatri kohvikus, olin vaimustatud. Ise olin salamisi lootnud, et hakkame tööle väikeses saalist, sest minu meelest on Ugala suur saal oma ~500 istekohaga liialt suur ja ei luba vajalikul intiimsusel kuidagi tekkida, eriti kui istuda kuskil tagumistes ridades. Ja just intiimsus, isiklikkus on minu jaoks see, mis teeb teatrist nii imelise ja maagilise koha.

Alguses ei olnud teater sellest kohviku plaanist eriti vaimustatud, tuues põhjusteks publiku vähese mahutavuse, lisaks oli keeruline ka lavastaja ja kunstniku tehnilise visiooni ülesehitamine, mis koosneb umbes kümnest väikesest televiisorist, mis asetsesid kohviku laudade peal, mis omakorda tähendab meetrite kaupa kaableid, mida pole muud kaudu vedada kui mööda põrandat, ja millele inimesed peale hakkavad astuma jne. Olles ise kavandite esitamise päeval kohal, mäletan väga selgelt teatri tehnilise poole peal töötavate inimeste pahameelt ja arusaamatust sellest, et miks peaks üks lavastus välja tulema kohvikus. „Miks te ei võiks seda kohvikut üles ehitada väikesesse saali?“ küsis pahaselt üks teatri kauaaegseid tehnilisi töötajaid. Aga Vadi ei jätnud jonn, seisis stoilise rahuga terve kavandite esitamise ja ei olnud nõus oma ja kunstniku ideede kohapealt järeleandmisi tegema. Lõpptulemusena olid kõik visioonid teostatavad, kuigi kisa oli alguses suurem kui asi väärt oli.

Huvitav ja märgiline oli Vadi valik kirjutada oma lavastus just kohvikusse. Ühest küljest võib sellest välja lugeda justkui jonnakust - ei tee nii nagu tavaliselt tehakse. Eks ole ju Ugala teatris tavaline, et valik on väga lihtne - suur saal või väike saal. Kohviku kasutus oli justkui märk sellest, et me küll teeme antud lavastuse suure teatrimajas sees, aga samas ka traditsioonilisest mugavustsoonist väljas. Või oli tegemist lihtsalt väga tugeva lavastaja visiooniga, mis tahtis oma materjali asetada kindlasti sinna, kuhu see ka kirjutatud oli. Osavat kohviku ruumi kasutust on näha piltidel lisas nr 2. (vt lk 50-52)

Ühelt poolt pakub Vadi vaatajale võimaluse ühendada omavahel vaatama tulnud etendus ning teatrikülastuse juurde käiv kohviku traditsioon, mida kõik väga armastavad. Esmapärgul tundub see justkui publikumi paradiis - seesama intiimne, laudkondadeks jaotatud kohviku miljöö, kus on alati nii mugav ja maitsev ja hea. Teisalt aga on Vadi röövinud publikult tema lemmiklapse, nende enda personaalse lava, kus ollakse harjunud oma pilli järgi tantsima. Korraga on publik sunnitud istuma kohvikus etenduse algusest saadik, seejuures on kadunud vaheaja võlu, sest mängitakse ühes vaatuses. Kas tegemist on sellest küljest vaadatuna pigem plussi või miinusena jääb, aga iga teatrikülastaja enda otsustada.

2.3 Prooviperiood

Esimesel nädalal me istusime ja lugesime teksti, huvitav oli aga see, et Vadi ei jaganud ära osasid, mis minu meelest on üsna kummaline, sest tavaliselt on osad jagatud juba enne prooviperioodi algust. Kõik me neli lugesime kordamööda kõiki osasid, mõtlesime kaasa ja analüüsisime neid. Umbes nädal hiljem jagas Urmas ära ka rollid. Sellise lähenemise eesmärk võis olla soov meid lähemalt tundma õppida, sest ega ühe erialaeksami nägemise pealt inimesest veel aru ei saa. Samas võis tegemist olla ka väga kavala meetodiga, et me kogu tüki perspektiivist mõtlema hakkaksime. Tihtilugu juhtub nii, et teades kohe alguses oma rolli, võtab näitleja teatud suhestatuse, lähtudes ainult oma rolli perspektiivist kogu materjalile. See võib olla isegi alateadlik. Aga üsna kulunud tõde on see, et inimene on egoistlik loom, kes näeb asju ikkagi eelkõige oma perspektiivist. Läbi sellise „kõik loevad kõiki“ meetodi saavutas Vadi selle, et me kõik hakkasime mõtlema terviku seisukohast, lisaks oma rolli või rollide perspektiivile, minu meelest oli see väga tugeva meeskonnatöö alustalaks.

Tekstiga tutvumine, selle lugemine ja analüüsimine laua taga toimus ligikaudu kolm nädalat.

Teksti tuli lugeda nullmeetodil. Mis tähendas siis antud lavastuse juures seda, et emotsioonidel ei olnud selles perioodis kohta. Lugeda tuli teksti rahulikult, vaikselt, rohkem nagu omaette pobisedes. Sellise meetodi eesmärk oli liikuda mööda mõtet, mitte mööda sõnu. Vadi on ka ise öelnud, et ta on oma vähese kogemuse juures aru saanud, et see teater, mida tema teha ja näha tahab, algabki tekstist, et näitlejad loevad ennast sinna teksti sisse ja sellest tekib karakter ja mäng, mitte vastupidi. (Vadi 2012)

Just see „ennast teksti sisse lugemine“ toimuski esimese kolme nädala jooksul.

Kuna antud lavastuse tekst koosneb väga suures osas monoloogides ja on üsna jutustavas vormis, siis oli just eriti oluline, et näitleja tunnetaks, kuidas mõte liigub.

Kuna Vadi oli ka ise teksti autor, siis oli tal olemas väga selge arusaam, mida ta tahab selle tekstiga öelda. Kui aus olla, siis kohati tundus, et ta teadis, miks iga üksik sõna kuskil on ja miks see just seal on. Mis tähendas praktikas seda, et kui analüüsisime mingite tegelaste tahtmisi, siis teadis ta väga täpselt, et mida mingi lause terviku mõttes tähendas. Kohati oli aga naljakas see, et kuigi tal oli väga selgesti tajutav konkreetne nägemus, siis lasi tal meil ise selle tema nägemuse juurde jõuda, mitte ei suunanud meid kohe alguses väga konkreetsete näpunäidetega, mis juhtub tihti just siis kui lavastajal on väga konkreetne visioon juba olemas.

Kas Vadil oli olemas juba konkreetne visioon? Mulle tundus, et väga selge visioon oli kirjanik Vadil. Lavastaja Vadi oli aga selline otsivam, katsetavam. Tähelepanuväärne oli, et olukorras, kus ollakse justkui lõhestunud isiksus, ei töötanud kirjanik Vadi vastu lavastaja Vadile, vaid pigem vastupidi - nad töötasid koos, harmoonias, üksteisele toetudes ja hapramatel hetkedel emba-kumba usaldades. Selle kinnituseks ka prooviperioodil põhiline nali Vadi enda suust. „Isegi kui lavastus väga halvasti peaks välja kukkuma, on vähemalt tekst väga hea.“ See lavastaja ja kirjaniku harmoonia kandus ka prooviruumi. Kõik protsessis osalised on tagantjärele tõdenud, et nii rahulikke ja harmoonilist protsessi polnud nad enne kogenud. Kas see oli põhjustatud lavastava kirjaniku enesekindlusest või lihtsalt Vadile väga loomumasest sisemisest rahust, jääb lahtiseks.

Märkimisväärne on ka lavastaja Vadi oskus näitlejaga tegeldes suunata mitte läbi ettenäitamise või otsese emotsiooni kirjelduse, vaid läbi loo jutustamise. Just see isiklike lugude rääkimine seoses antud lavastuses toimuva või mõne tegelase olekuga teebki Urmas Vadist huvitava lavastaja. Kirjanik Vadi teab väga täpselt, kust on tulnud inspiratsioon sellise tegelase või juhtumi kirjutamiseks, ja lavastaja Vadi kasutab seda teadmist, et aidata näitlejal enda tegelast leida või siis toimuvat mõista.

Samuti on selline lugude jutustamine iseloomulik mitte ainult lavastaja Vadile, vaid ka kirjanik Vadile.

„Minu enese soov on jutustada lugusid. Ja see loo jutustamise moment on mulle väga oluline, ma usun, et see on üks huvitavamaid viise inimesi kõnetada – et ma räägin sulle ühe huvitava loo.“ (Vadi 2012)

Kohviku intiimne ruum oli koos Vadiliku autentsuse ihalusega diktaatoriks meie (näitlejate) mängule. Olles publikuga praktiliselt näost näkku, ei kujutagi ette mingisugust suurt ja groteskset mängu. Samuti toetab orgaanilist mängustiili ka Vadi võimalikult tõetruu olustiku ihalus, mis jookseb läbi enamusest tema lavastustest, kus piir „päris“ ja „mängult“ vahele on tõmmatud miinimumile. Seda võib nimetada ka Vadi sooviks teatripublikut ninapidi vedada. See väljendub näiteks selles, et publik elab terve etenduse kaasa tegelase Klaudia isa otsingutele. Rõõmustab ja kurvastab koos Klaudiaga. Lõpuks aga tuleb välja, et tegemist võis olla ka lihtsalt tüdruku välja mõeldud valega. Lõpp jääb aga tegelikult lahtiseks, nii et igaüks saab ise mõelda, kas tegemist oli meisterliku valetajaga või oli see lugu siiski tõsi.

Enamus misanstsene toimuvad kõik kas istudes või minimaalselt liikudes. Ühest küljest oli see tingitud kindlasti kaamera kasutusest teatud stsseenide edastamiseks. Teisest küljest oli üheks põhjuseks kindlasti ruumi intiimsuses, kus iga suur liigutus oleks liialt karjunud. Ja kuna Vadi jaoks on väga oluline loo jutustamine, siis on pidime me läbivalt olema erakordselt teksti- ja mõttetäpsed. Teksti ei tohtinud ise suupärasemaks muuta, kui midagi väga häiris, siis võis teinekord ikka öelda, aga üldjuhul tuli see siis lihtsalt endale suupäraseks muuta. Üldine mentaliteet oli see, et tekst on püha.

Mind see isiklikult ei häirinud ja minu meelest ongi ohtlik kui näitleja endale mingid asjad liiga mugavaks teeb. Ka Vadi ütleb, et kui teravused tekstis on juba algusest peale maha sõidetud, kui näitleja asendab sõnu ja laused, siis muutub ka mõtteteravus ja jääbki vaid väline kuju, mis pole kunagi nii huvitav, kui tekstist välja kasvanud nüansirikas kuju, ta jääb tihti klišeelikuks. (Vadi 2012)

2.4 Meeskond

Kindlasti tuleb ära mainida ka meie suurepärane omavaheline meekonna tunnetus ja isegi usaldus, mis meie (näitlejate) ja lavastaja vahel tekkis. Sellele tekkimisele aitas kaasa kohalolek kõikides proovides. Ühest küljest leian, et see on ainuõige, et kõik on kohal kõikides proovides, olenemata, kas minuga stseene tehakse või mitte. Kohalolu on see, mis tekitab meekonna tunde. Tunnetuse, et me ajame ühiselt meie oma asja. Olen töötanud ka sellistes tööprotsessides, kus koos töötatakse alguses ja siis alles kuskilt keskelt kuni lõpuni. Selline meetod on olnud minu kogemusepagasit arvestades levinum. Mulle tundub, et meeskonna tunnetus ei ole selliste perioodide juures olnud sama tugev kui näiteks „Minu isa...“ puhul. Ja meie puhul oli see kohalolu just eeliseks. Teisest küljest muidugi saan aru sellest inimlikust perspektiivist, et kui esimeses vaatuses näitlejat vaja pole, siis pole algusperioodil mõtet ka saalis tühja istuda. Samas leian, et see on erinevate lavastajate ja näitlejate puhul siiski väga individuaalne.

Olgu siin kohal täpsustavalt öeldud, et meekonna all pean ma eeskätt silmas ennast, Klaudiat, Raiti, Hendrikut, Urmast, lavastaja paremat kätt Pille-Riin Lillepalu ja ka kunstnik Laura Pählapuud, kes viibis suuremas osas proovides.

Lavastuses osalevad näitlejad Vilma Luik ja Indrek Sammul kõikides proovides ei osalenud. Ma arvan, et üheks põhjuseks oli mõlema üsna väike roll antud tervikus ja ka Vadi ise nende pidevat kohalolekut ei nõudnud. Lisaks liitus eelviimasel läbimängul protsessiga kohvikupidaja Kristiina, sest see oli Vadi kindel soov, et päris kohvikutöötaja, kes enne etendust leti taga teatrikülastajatele kohvi ja kooki müüb, oleks ka etenduses episooditi mängus.

Kindlasti aitas usalduse ja meeskonna tunnetuse tekkimisele kaasa ka ühised tegevused väljaspool prooviaega. Nimelt vaatasime me ühiselt „Kolme Musketäri“ seriaali ja hiljem ka Linnateatris Nüganeni lavastatud „Kolme musketäri“ etenduse salvestust. Kuigi tegelikult nende vaatamiseks otsest vajadust ei olnud, oli see Vadi soov, et omaksime sellest materjalist selget ettekujutust, et olla sellel teemal samal

lainel. Musketäride lugu on tegelikult selle lavastuse põhiloo kõrval või kohal hõljuv ja end aeg-ajalt ilmutav tasand.

2.5 Kokkuvõte

„Minu isa 20 aastat hiljem“ lavastus on minu meelest väga heaks näiteks just autoriteatri viljelemisele repertuaari teatri sees. Ja tõestab ka minu opositsiooni Ivar Põllu väitele justkui peaks autoriteatrit saama praktiseerida ainult projektipõhiselt või väike teatrites. (vt lk 10) Saab igal pool, kui on vaid tahet. Kindlasti on antud lavastus heaks näiteks ka ühele autoriteatri vormile- lavastav-kirjanik. Samuti annab antud protsess ülevaate sellest, milline on mittevastava haridusega lavastaja lähenemine teatrile ja lavastamisele. Antud näite puhul siis Urmas Vadi lähenemine. Urmas Vadi enda kohalolu nii dramaturgi kui lavastajana algusest lõpuni peegeldab huvitavalt autoriteatri olemust. Siinkohal lisaksin veel juurde, et Vadi on käinud vaatamas mitmeid „Minu isa...“ etendusi läbi kahe aasta ja samuti oleme seda lavastust taastanud mängimisperioodi jooksul kaks korda.

Minu jaoks oli osalemine selles lavastuses väga oluline, sest olles alles teise kooliaasta lõpetanuna selles protsessi, oli see äärmiselt arendav kogemus. See, et tegu on autoriteatriga, sain ma antud projekti puhul teada alles hiljem, aga nüüd tagantjärei analüüsides leian, et suurim erinevus teiste lavastusprotsessidega võrreldes oligi just autori (Urmas Vadi) kohalolu nii prooviprotsessis kui ka tekstis. Tekstiga töötamine oli autori kohalolu tõttu täpsem ja teadlikum, ka tema kui lavastaja nõudmised meilt näitlejatelt olid teksti tundmise tõttu täpsemad ja isegi nõudlikumad. Ma tahaksin loota, et kõik autoriteatri alla kuuluvad lavastused on samasuguse sisekliima ja prooviprotsessiga. Ja kindlasti kavatsen ka tulevikus autoriteatri silma peal hoida ja võimalusel selle tegemisel ka kindlasti osaleda.

3. KOLLEKTIIVNE LOOMEMEETOD

Kui Eesti teatripraktikas räägitakse autoriteatrist, siis hõlmab see tihti kollektiivsel loomemeetodil tehtud lavastusi. (Vt lk 10) Sellel meetodil töötamine tähendab, et lavastust looma asudes ei ole trupil alusteksti või stsenaariumi. Rõhuasetus on selgelt loomingulisel protsessil, mis aga kindlasti ei välista teksti olemasolu. Valmistekst ei ole sellise loomemeetodi puhul algimpulsiks. Tavaliselt valmib lavastuses kasutatav tekst prooviprotsessi käigus kas trupi enda loominguna või kasutatakse dramaturgi abi. (Pesti 2012) Seda teatriviljelemise meetodit on Eestis üha enam kasutama hakatud, lisaks väikestele truppidel ja väiketeatritele kasutatakse kollektiivse leiutamise meetodit üha enam ka suurtes repertuaariteatrites. Läbi sellise meetodi on sündinud palju eriilmelisi ja meie teatrimaastiku rikastavaid lavastusi. Ka mina olen sellise loomemeetodi huviline ja praktiseerija.

3.1 Mõiste, nimetus

Kollektiivne loome (*collective creation* või *collaborative creation*) on „Tänapäeva teatri leksikoni” järgi kollektiivselt loodud kirjandusliku algtekstita lavastus. Mõiste **devising** (mida samuti kasutatakse just kollektiivsete grupitööde puhul) on levinud eelkõige Briti ja Austraalia teatriteoorias ja -praktikas, USA-s nimetatakse sama meetodit kollektiivseks loomeks. Osalt need kaks mõistet omavahel kattuvad. *Devising* tähendab lavastuse tegemist rühmatööna, mis ei alga valmiskirjutatud tekstist või väljatöötatud partituurist. (Epner 2010)

Sisulisi erinevusi võib **kollektiivse loome** ja **devising’u** mõistete vahel siiski esile tuua: **devising** ei tähenda tingimata grupitööd (kehtib ka näiteks monolavastuste puhul), **kollektiivne loome** tähendab just suurema grupi loodud tööd. Nii kollektiivse loome kui ka **devising’u** tuum on lavastuse valmimise protsess, kuigi mõlema meetodi puhul on erinevaid loomeviise väga palju. (Heddon & Milling 2006: lk 2-3)

Käesolevas töös kasutan nimetust „kollektiivne loome“ või „kollektiivne loomemeetod.“ Minu enda jaoks on kõige meeldivam nimetus siiski „kollektiivne leiutamine,“ aga segaduse vältimiseks proovin piirduda „kollektiivse loome“ nimetusega. Mõiste „kollektiivne leiutamine“ on kasutusele tulnud Eestis ja just seetõttu, et see nimetus rõhub väga olulisele faktorile antud loomemeetodi juures, milleks on „leiutamine“ ehk siis trupp hakkab koos leiutama midagi, mida veel ei ole. Kollektiivsest loomemeetodist kollektiivseks leiutamiseks üleminek on toimunud arvatavasti just tähenduse täpsuse ja mängulisema väljendusvajaduse tõttu.

3.2 Kollektiivse loomemeetodi tekkimine

Kollektiivse loomingu puhul ei puudu teatriline traditsioon - *commedia dell'arte*, XX sajandi alguse ajalooline avangard, laiemalt levis see nähtus aga aastatest 1950-1960. (Epner 2010) Selline teater sündis radikaalse vasakpoolse liikumise tulemusena, seda eriti ameerika avangardteatri puhul. Põhiline poliitiline tõukejõud oli osalusdemokraatia ideede levik, mis viis rühmatöö meetodi kasutamisele etenduskunstides. Paljude 1950.–1960. aastatel läänes loodud avangardsete teatritruppide eesmärgiks oli poliitiline protest ning need olid otseseks reaktsiooniks ümbritsevatele sotsiaal-poliitilistele oludele. Külma sõda, ähvardav tuumasõja oht, koloniaalmaade iseseisvumine, USA kontekstis mustanahaliste ning teiste vähemuste õiguste teadvustumine ning Vietnami sõda – olid need ühiskondlikud sündmused, mida teatritrupid kajastasid. Peamised ideoloogilised mõisted, millest lähtuti, olid individuaalsed ja kollektiivsed õigused, enesemääramisõigus, kogukondlikkus, osavõtt ja võrdsus. Sel ajal ei tähendanud poliitika varasemas tähenduses klassipoliitikat, vaid sotsiaalse elu igat aspekti, mis käsitles võimaluste paljusust, elustiili, töö- ja eraelulisi suhteid. Rühmatöö püüti toimima panna ka sisutasandil: enne tööle asumist ei teatud vastuseid, vaid teemasid ja lähenemisnurki otsiti koos. Eesmärgiks oli uurida ja analüüsida. Need trupid nõudsid ka vaatajalt sama – valmis vastuseid ei antud. (Heddon & Milling 2006: lk 13-18)

Tänapäevaks on *devising* lääne teatris „normaliseerunud” ja paljud trupid kasutavad seda tööviisi vaheldumisi kirjanduslike näidendite lavaletoomisega. Töömeetodit (vähemalt mingis osas) kõlbaks nimetada brikolaažiks (*bricolage* tähendab muuhulgas meisterdamist käepärastest asjadest): trupp kannab kokku ideid, tekste, muusikat, etüüde jm, millest lõpptulemusena vormub lavastus. Tavaliselt etendab lavastuse valmistegemises olulist rolli improvisatsioon, rõhutatakse protsessi (proovid, „laborid”, katsetused) resultaadi ees. (Epner 2010)

3.3 Kollektiivne loomemeetod Eestis

Eesti ühiskonna ja kultuuri areng oli muidugi erinev. Siiski jõudis ka 1960. aastate vabama ideoloogia hingus Eestisse ning oli tõukeks muutustele teatrikunstis, mida täna tunneme 1960.–1970. aastate vahetuse teatriuuendusena. (Pesti 2012)

Rühmatööd, mille algimpulsiks on pigem mõni oluline teema, ärritav küsimus või kunstiline idee kui olemasolev tekst, on aga eriti jõuliselt meie teatripilti ilmunud sel sajandil. Näiteks Von Krahli Teater

töötab rühmatöö meetodil erinevate lavastuste puhul erineval määral; nende jaoks on ka oluline just mõttekaasluse olemasolu. Näiteks lavastuse „The End” (2010) puhul on trupp rõhutanud ühistööd ka teksti loomisel. Lavastus räägib maailma lõpust ning sellest, mida me soovime oma elust mäletada ja kaasa võtta. Kuuel näitlejal on nõ soolostseenid – materjali selleks on nad ise loonud. Ühisstseenide tekst valmis ühiste vaidluste tulemusel. (Pesti 2012) Samuti kasutas rühmatöö meetodit Mart Koldits lavastuses „Kummitus masinas,” mis pandi kokku lavakooli tudengite unenägudest ja hirmudest. Lavastaja Kristian Smeds töötas Viljandi teatritudengitega neli aastat, mille tulemuseks oli „12 karamazovit.” Tudengid said protsessi jooksul ülesandeks luua ise stseene ja muusikat. Nad võisid vaid õrnalt toetuda Dostojevski romaanile –teksti, mida lavastuses kasutada, löid tudengid ise. Suvel 2011 etendus Põhuteatris postdramaatiline pärimusteater „Sugrierror.com”, mis oli samuti rühmatöö meetodil loodud.

Rühmatöid tehakse nii suurtes ja riiklikes kui ka väiketeatrites. Lavastaja võib juhtivat rolli mängida ka rühmatööde puhul (eks näita seda asjaolu, et me „individualiseerime” selliseid lavastusi, nimetades neid Karusoo, Ojasoo ja Semperi või Kolditsa teatriks), ometi on tähtis, et siin tõuseb autorina esile näitleja, näitetrupp. (Epner 2010)

3.4 Lavastaja roll kollektiivses loomemeetodis

Üleüldse on laias laastus teatrimaastikul võimalik eristada kahte tüüpi lavastajaid, kellest üks – **demiurg**, sünnitab lavastuse ja sureb näitlejates, teine – **brikolöör**, aga kannab kokku ja meisterdab.

Demiurg tähendab Eesti keele seletava sõnaraamatu järgi – maailma loojat; loojat, loov jõudu.

Demiurg-lavastaja suhtumine kunsti ja loomisse on romantiline, aupaklik, ebausklik- nagu aukartus elu ees. Demiurg-lavastaja töömeetodid on üldjuhul üsna traditsioonikindlad, eesmärgiks mingi teksti (enamasti tervikliku) ülekanne, kohandamine, tõlkimine terviklikuks lavateoseks, nii et säiliks kirjanuseteose olemuslikud omadused. (Saro 2013)

Brikolöör on see, kes kasutab käepäraseid vahendeid, st instrumente, mida ta käeulatuses ümberringi leiab, mis pole mõeldud spetsiaalselt selle töö jaoks, milleks tuleb neid instrumente nüüd katse- ja eksitusmeetodi teel sobitada. Kõhklemata kui osutub vajalikuks neid teiste vastu ümber vahetada või proovida mitmekaupaga korraga, isegi kui neil on heterogeenne vorm või päritolu. (Derrida 1991:lk 1423) Seega ei tähenda brikolaaž midagi muud kui käepäraste vahenditega meisterdamist.

Kollektiivse loomemeetodi juures on lavastaja nendest kahest variandist kindlasti brikolöör. Sellisel lavastajal on üldiselt lapselikku katsetamisjulgust, justkui tegutseks ta reegliteta maailmas, kus kõik on võimalik ja lubatud. Brikolöör-lavastaja jaoks on näitleja ja tema loovus üks osa lavastuse materjalist.

Brikolöör kasutab paljusid erinevaid vahendeid, nii et tulemuseks oleks isikupärane ja rikas teatrikeel ning lavastus. Eesti teatri staažikateks brikolöörideks võiks nimetada Mati Unti ja Peeter Jalakat. (Saro 2013)

Kuigi mõtte ja teovabadus proovides on üks põhilisi aspekte, soosib selline meetod siiski kindla käega loomingulist lavastajat, kes tajub, kuhu suunas tuleb liikuda. Kogenematu trupp võib tihti raisata väärtuslikke tunde lihtsalt rääkimisele ja vaidlemisele. Sellistel juhtudel arvavad tavaliselt trupiliikmed kõik individuaalselt, et just nemad on lavastajad ja proovivad kaastrupiliikmeid veenda, et nemad just tema ideed järgiksid. Lavastaja roll on juhtida, inspireerida, fokusseerida ja kasvatada projekti läbi proovide ja oskama ette näha kui tee viib tunnelisse, mille lõpus valgust ei paista. (Bicat&Baldwin 2002: lk 9)

Kindlasti ei välista kollektiivne loome sellist töömeetodit, kus lavastaja kui juht üldse puudub. Ka see on võimalik. Heaks näiteks juba mainitud Von Krahli „The End,“ mis oli puhtal kujul trupi ühislooming. Kindlasti nõuab aga selline protsess väga tugevat ja ühtset mõttekaaslust ja meeskonna tunnetust trupisisest. Töömeetodeid, kuidas kollektiivselt teatrit teha, on mitmeid. Nende jaotusest kirjutan täpsemalt peatükis „Kollektiivse töömeetodi jagunemine.“ (vt lk 28-30)

3.5 Kollektiivse loomemeetodi olemus

Kollektiivselt loodava projekti alguses puudub ühtne tugev vundament. Õigemini öeldes see ei puudu, vaid eksisteerib eraldi iga osaleja kujutlustes, iga osaleja peas. Ja see hakkab ajaga muutuma. Just see muutlikkus teebki kollektiivselt loodava teatri nii riskirohkeks, nõudlikuks ja samas ka põnevaks. Kollektiivne loomemeetod nõuab trupiliikmetelt väga palju - valmisolekut, usaldust, julgust ja oskust töötada meeskonnas. Seda kõike selleks, et ühel hetkel ei tekiks olukorda, kus keegi trupiliikmetest (või kasvõi publik) ei saa aru, mis toimub ja tunneb ennast väljajäätuna. (Bicat&Baldwin 2002: lk 7)

Näitlejalt nõuab selline töömeetod süvitsi minekut ja pühendumist. Enamjaolt peavad näitlejad tundma ennast koduselt improvisatsioonilistes mängudes ja harjutustes. Nad peavad suutma kiiresti reageerida ja kohaneda erinevates olukordades, mis improvisatsiooniliste mängudega kaasnevad. Pühendunud näitlejale on kollektiivse loomemeetodiga töötamine üks huvitavamaid ja väljakutsuvamaid kogemusi. Selline meetod ei sobi näitlejatele, kes tahavad mängida peaosasid ja individuaalselt särada. Rohkem kui ükski teine teatriloomemeetod, põhineb kollektiivne loome just tugevale ja toimivale meeskonnale.

Näitlejal peab olema tahe kuuluda meeskonda ja oskus töötada meeskonnas. (Bicat & Baldwin 2002: lk 46-47)

Muidugi ei saa väita, et traditsioonilise teatritegemise juures pole üksteise tunnetus ja meeskonnas töötamise oskus vajalik. On küll, aga kindlasti on see kollektiivselt loodava lavastuse protsessis vajalikum, sest selles sõltub kogu sündiv looming. Kui pole töötavat meeskonda, on väga raske, kui mitte öelda võimatu, midagi ühiselt luua.

Uuest, olemuslikult näitlejateatrist on rääkinud Läti lavastaja Alvis Hermanis. Hermanis toonitab, et tema lavastuste aluseks pole näidend, vaid idee, mida näitlejad arutavad ja millest lähtuvalt nad hakkavad koguma materjali, tegema etüüde ja improviseerima. Lavastaja komponeerib näitlejate poolt väljapakutust lavastuse, ent ei suru peale oma nägemust. See uus teatritegemise viis nõuab mõistagi uut tüüpi näitlejat: näitlejat kui autorit, kes uurib mingit teemat, võtab endale vastutuse lavastuse eest, on iseseisev looja. Hermanis väitis samuti, et autorliku lavastaja ideedel ja visioonidel põhinev lavastajateater on end ammendanud. (Epner 2010)

3.6 Kollektiivse loome jagunemine

Lavastaja positsiooni tugevus truppides varieerub. Jason E. Weber – ameerika lavastaja ja helikunstnik, pakub välja uue terminoloogia, mis jagab muidu ühe mõiste alla kuuluva kollektiivse loomingu kolmeks erinevaks loomemeetodiks.

3.6.1 Kollektiivne koostöö

Esimene lähenemismeetod on „kollektiivne koostöö“ (Collective Collaboration). „Kollektiivne koostöö“ on grupitööna loodava teatri kõige puhtam vorm. Sellise metoodikaga truppides jagavad kõik trupiliikmed võrdselt vastutust, et lavastus valmiks. Ühiselt võetakse vastu ka õnnestumised või läbikukkumised. Trupp jagab võrdselt autorlust. Sellise projekti puhul ei eristada ühtki traditsioonilist teatritegemise juurde kuuluvat rolli - dramaturg, lavastaja, näitleja või kunstnik. Puhtalt kollektiivse loomena loodava teatri trupiliikmed osalevad eranditult kõik loometöös alates ideest, ajurünnakust, taustauuringutest kuni stsenaariumi kirjutamise, lavakujundamiseni välja. Sellise koostöö meetodi puhul puudub lavastaja, kunstniku ja/või dramaturgi domineeriv visioon. Grotowski Parateater esindab sellise loomemeetodi puhtamat vormi kaasates loojateks/autoriteks ka publiku. Iga etendus oli loodud võrdselt

osalejate poolt. Mitte keegi ei juhtinud protsessi ega keegi ei loonud ka lavastuse ühtegi aspekti iseseisvalt. (Weber 2010: lk 7-8)

Eestist võib sellise meetodi viljelejateks nimetada Von Krahli teatrit ja 2009. aastal Viljandi Kultuuriakadeemia lõpetanud näitlejate asutatud vabatruppi Cabaret Rhizome.

3.6.2 Juhitud koostöö

Teiseks kollektiivse teatri viljelemise meetodiks on „juhitud koostöö“ (Guided Collaboration). Selline loomemeetod erineb „kollektiivsest koostööst“ tugeva juhi olemasolu poolest. Ideaalis on see tugev juht lavastaja, kes dikteerib kõik üldise koostöö elemendid. Lavastaja dikteerib alusmaterjali, valmistab ette harjutusi, mängu, improvisatsioonilisi etüüde nii taustauuringuks, treeninguks kui ka proovideks ning otsustab selle, kuidas antud lavastus publikule esitatakse. Teised osalejad töötavad lavastaja loodud parameetrite siseselt.

Näiteks: lavastaja otsustab teha lavastuse kuulsa Hiina keisri elust. Ta võimaldab trupile fotosid, biograafiaid ja muud vajalikud materjalid ja juhendab trupiliikmeid, kuidas ja mis nurga alt sellele materjalile läheneda. Järgmiseks valmistab ta ette vastavad harjutused – näiteks Hiina teatri treeningharjutusi vms. Ta julgustab trupiliikmeid kasutama tehtud uurimistööd, et genereerida praktilisi lahendusi. Siis võtab lavastaja trupi loodud materjali, töötleb seda, korrastab, loob narratiivi ja asetab selle lavale. Lavastaja roll „juhitud grupitöö“ loomemeetodis on sarnane õpetaja rollile klassiruumis. Ta peab motiveerima, inspireerima ja käivitama trupiliikmeid ise looma. Ta on justkui juhtiv toetav silm väljastpoolt. Sellise loomemeetodi juures on kogu ülejäänud trupp võrdne. Lavastaja asetseb ülalpool, viies nii trupi kui ka publiku enda määratud sihtpunkti. (Weber 2010: lk 8)

Sellise loomemeetodi alla liigitaksin ka enda ja kursusekaaslase Adeele Sepa diplomilavastuse „Väike Kuningas“, mille valmimisprotsessi analüüsin järgmises peatükis (vt lk 31-36)

3.6.3 Spetsialiseeritud koostöö

Spetsialiseeritud koostöö (Specialized Collaboration) tähistab sellist loomemeetodit, kus trupiliikmetel on erinevad rollid. Need rollid võivad olla samad nagu traditsioonilises teatris – dramaturg, lavastaja, näitleja, kunstnik kui ka käesolevale projektile spetsiifilised rollid - lavavõitlusspetsialist, lavainsener, koreograaf jne. Need rollid, mis „spetsialiseeritud koostöös“ täita tuleb, ei ole paika pandud, vaid

olenevad projekti eripärast. Otsus spetsialistid meeskonda kaasata või trupisiselt määrata, tuleb tavaliselt arusaamast, et trupp ei suuda vajalikku rolli kollektiivselt täita. Seeläbi jagatakse vajalikud spetsialisti rollid osaliste vahel vastavalt isikute eriteadmistele mingis antud valdkonnas või liidetakse vajalike teadmistega spetsialistid meeskonda juurde. Ideaalversioon sellisest loomemeetodist on see, et kõik trupiliikmed jäävad olenemata nende vastutusalast ikkagi võrdseks ja võimuhierarhiat ei teki.

Kui leitakse, et vajalik on lavastaja, siis ei tähenda see automaatselt, et lavastaja muutub liidriks ja juhiks. Lavastaja töötab sellise meetodi kohaselt ikkagi koos trupiga ja on nõ „lavastaja“ rollis sellepärast, et ta omab selliseid lavale seadmise oskusi, mis on projekti puhul vajalikud.

Näiteks otsustatakse välja tuua lavastus sellest, kuidas elevant kõrbes rändab. Trupp otsustab, et vajatakse nukukunstniku või nukunäitlejat, kes meisterdaks elevanti ja paneks ta liikuma. Samuti on vajalik helispetsialist, kes tekitaks elevantile omased häälsused. Lisaks on vajalik veel eraldi lavastaja, kes vaataks näitlejate mängu nukkudega publiku vaatenurgast.

Sellised spetsiifilised rollid antud lavastusprojekti juures ei tähenda, et looming pole kollektiivne. Seda muidugi juhul kui kõik inimesed on ikkagi protsessis võrdsed. Sellise meetodi juures on väga oluline trupiliikmetevaheline usaldus, sest spetsialistid on määratud või kaasatud kuna nad tunnevad oma valdkonda, mille läbi tuleb nende arvamust ka usaldada. (Weber 2010: lk 9)

„Spetsialiseeritud koostöö“ loomemeetodi alla liigitaksin mina ka enda diplomilavastuse „UNISTATUD,“ mille valmimisprotsessi analüüsin käesoleva töö neljanda peatüki teises osas. (vt lk 37-44)

Praktikuna leian, et selline jaotus on väga asjakohane ja vajalik. Läbi nende kolme lähenemisviisi kollektiivsele loomele on võimalik identifitseerida, analüüsida ja paremini mõista erinevaid töövorme, mis kuuluvad kollektiivse autorluse alla.

4. KOLLEKTIIVNE LOOMEMEETOD PRAKTIKAS

4.1 LAVASTUS „VÄIKE KUNINGAS“

Käesolevas peatükis analüüsin oma teise aasta kevadsemestril grupitööna valminud lastelavastuse „Väike Kuningas“ valmimisprotsessi kui praktilist näidet kollektiivselt loodava lavastuse tegemisest. Pilte lavastusest „Väike Kuningas“ on võimalik vaadata lisast number 3. (Vt lk 53-55)

Lastelavastus „Väike Kuningas“ esietendus 2011. aasta mais Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia mustas saalis. Aastal 2012 mais mängiti lavastust külalisetendusena ka Eesti Riiklikus Nuku- ja Noorsooteatris. Ja uuesti 2013 mais Tallinnas Kanuti Gildi SAAL-is TÜ Kultuuriakadeemia Kultuuridessant 2013 raames.

Meeskond koosnes järgmistest tudengitest: lavastajad: Marika Palm ja Adeele Sepp. Helilooja ja muusikaline lavastaja: Kaarel Kuusk. Laval mängisid Kristian Põldma, Saara Kadak, Jaanus Tepomees, Siim Maaten, Raho Aadla ja Age Linkmann, Juta Altmets, Keio Novikov ja Erki Antonis. Kunstnik, butafoor oli Anliis Amur. Valguskunstnikud: Emil Kallas ja Märt Sell.

4.1.1 Alguspunkt

Lavastuse algimpulsiks oli luua lavastus muusikateatri vormis ehk mis juhtub siis, kui lavastaja toolil istub lisaks inimestele ka muusika. Eesmärgiks oli katsetada, kas muusika suudab olla läbi prooviperioodi näitlejaga dialoogis ja kas muusika võib-olla nii näitlejale kui ka lavastajale üheks inspiratsiooniallikaks.

Lisaks muusika-teatri vormile oli meil olemas ka idee, mis tegelikult ei olnud isegi verbaalne vaid visuaalne - selleks ideeks oli kuninga peakate ehk kroon. Edasises tööprotsessis ammutasime inspiratsiooni ka Antoine de Saint-Exupéry' legendaarsest raamatust „Väike Prints.“

4.1.2 Meeskonna struktuur ja toimimine

Kohe esimesel kohtumisel meeskonnaga rõhutasime, et tegemist on grupitööga, kus igaüks on autor. Diktaatorliku võimu ei kavatsenud me kehtestada. Ka olemasoleva loo struktuur ja tegelased ei olnud kivistunud. Sellise avatud vormi hoidmise eesmärk oli hoida avatud meelt kõige suhtes, mis laval sünnib.

Kogu muusikalise poole eest vastutas meie helilooja, kes viibis ka kõikides proovides. Kogu etendustes kasutatav helilooming sündis prooviperioodi käigus, inspireeritult näitlejate tegevuslikest ja verbaalsetest

etüüdidest ning ka helilooja fantaasiast. Mina ja Adeele täitsime lisaks lavastajate rollile ka dramaturgide rolli. Meie dramaturgidena mõtlesime enne proovide algust välja loo struktuuri (narratiivi) ja tegelased. Proovide käigus oli meie ülesandeks tugevamad ja magusamad dialoogid ära tunda ja üles kirjutada. Edasiselt kirjutasime kogutud materjali eraldi seisvateks stseenideks. Ja lõpuks kirjutasime ja sidusime need stseenid omakorda ühtseks tervikuks. Järelikult ei saa teksti autoriteks pidada ainult meid. Tekst sündis siiski kollektiivselt läbi improvisatsiooniliste etüüdide ja mängude.

Nüüd sellele protsessile tagasi mõeldes leian, et võib-olla oleksime pidanud oma meeskonda võtma ka dramaturgi, kelle ülesandeks oleks jäänud proovides kogu tekstiga seotud osa jälgimine ja hiljem selle kokku kirjutamine. Ma arvan seda just sellepärast, et kohati jäi tekst mõne stseeni puhul nõrgemaks kui teise stseeni puhul. Dramaturg oleks suutnud seda taset kindlasti ühtlasena hoida. Teksti sisulise tugevuse ebaühtlus võis tulla erineva improvisatsiooni oskusega näitlejatest. Samas ei saa kive ka ainult näitleja improvisatsiooni oskuste pihta loopida. Kindlasti võis olla üheks põhjuseks ka lavastajate enda oskamatus näitlejat piisavalt käivitada. Vaatamata selle, mis selle teksti kvaliteedi ebaühtluse põhjustas, oleks saanud seda vältida tugeva dramaturgi olemasoluga.

4.1.3 Muusika roll prooviprotsessis

Kuigi meil prooviperioodi alguses veel teksti ei olnud, oli meil olemas muusika. Muusik Kaarel Kuusega algas koostöö juba enne proovide algust. Meie kolme (minu, Kaarli ja Adeele) vahel toimusid pikad arutelud teemadel, kuidas seda kõike teostada ja mis meetoditega saaks muusika olla proovides juhtivaks jõuks. Muusika roll ei olnud kordagi mõeldud lihtsalt helitaustana. Kui tavaliselt on prooviperioodidel tekst, millele tugineda, siis selle projekti puhul olime mõelnud tugipunktiks kohapeal sündiva muusika. Saime juba arutelude käigus aru, et selline meetod nõuab meilt kui lavastajatelt väga konkreetseid ülesandeid ja kiiret reageerimist.

Esimestel proovipäevadel aga selgus, et selline süsteem kohe raksuga tööle ei hakka. Oli aru saada, et näitlejad olid segaduses ja ei suutnud kogu muu tegevuslikkuse seest muusikalisi impulsse vastu võtta. Ma arvan, et selline olukord võis juhtuda sellepärast, et näitlejatel oli alustuseks liiga palju ülesandeid. Nad pidid laval olles lähtuma oma tegelaskujust, keda tegelikult veel ei olnud (ehk siis seda otsima) ja samal ajal võtma kõigilt vastu improvisatsiooni käigus antavaid impulsse ja nendele ka vastama. Ja siis lisaks veel kuulama muusikat ja ka sellest lähtuma. Keeruliseks tegi antud ülesande ka see, et sellise muusikaga dialoogis olemisega ei ole me väga palju praktikas kokku puutunud. Selle olukorra lahendasime kiirelt nii, et võtsime näitlejatele antud ülesandeid vähemaks. Näiteks lasime näitlejatel mõneks ajaks unustada tegelased, keda nad mängima peavad. Edasi läks asi juba palju loomingulisemaks

ja mida proov edasi, seda kergemalt suutsid näitlejad muusika maailma siseneda ja sellega suhestuda. Prooviperioodi lõpuks oli muusika põimunud näitlejate ja kogu lavastusega niimoodi kokku, et ilma selleta ei olnud praktiliselt võimalik enam proove teha. Muusika muutus näitlejate jaoks antud lavastusprotsessis sama vajalikuks kui õhk.

Samuti kasutasime muusikat näitleja rolli loomisprotsessis inspiratsioonina. Muusikule andsime teatud märksõnad ja omadussõnad, milline teatud tegelane oma põhiolemuselt olema peaks. Igale tegelasele lõi helilooja kaks iseloomulikku teemat. Üks teema, mis kujutas tegelase kõigile nähtavat, avalikku olemust, ja teine teema, mis kujutas selle tegelase sisemaailma. Meil oli ka neli Teenrite rollis statisti, kes abistasid kuningaid ja kuningannat kõikides improvisatsioonilistes mängudes. Me lähtusime selliseid sõnatuid tegelasi lavastusse sisse kirjutades põhimõttest, et kuninga mängivad kuningaks ikkagi teda ümbritsevad inimesed.

Kuninganna rolli loomisel lähtusime „kuninganna mängust.“ See kujutab endast sellist improvisatsioonilist harjutust, kus kõik, mida näitleja (kes kehastab kuningannat) tahab, peab ta saama. Kuninganna soovide teostajaks olid neli teenrit. Kui kuninganna tahtis lennata, siis oli teenrite eesmärk ta lendama panna. Seda konkreetset mängu mängisime korduvalt just prooviperioodi alguses. Näitleja pidi antud mängu siseselt lähtuma mitte enda isiklikust seisukohast, vaid tema kui kuninganna seisukohast. Kuninganna pilti on võimalik näha lisas nr 3. (vt lk 55)

Osava Kuninga rolli loomisel istusime kogu lavastusmeeskonnaga koos ja fantaseerisime ühiselt kõige jaburamaid ja võimatumaid füüsilisi või vaimseid trikke, mida võiks sooritada kuningas, kes on enda meelest äärmiselt osav. Kui trikid olid välja mõeldud, panime Osava Kuninga lavale koos nelja teenriga ja nüüd tuli neil koos leiutada, kuidas neid trikke teostada saaks. Trikkideks olid näiteks lendav spagaat, mõtete lugemine, kuninglik kaugushüpe ja kuuehäälnelaulmine. See mäng sarnanes oma loomult kuninganna mängule, aga antud improvisatoorses mängus olid grupi poolt konkreetsed ülesanded juba ette mõeldud. Üheks koos leiutmiase heaks näiteks on lisas nr 3 olev pilt Osava Kuninga voodist, mille moodustasid teenrid. (Vt lk 54) Kõiki mängu saatis, illustreeris ja suunas muusika. Kohapeal mängitava muusika eeliseks oli kindlasti see, et see tõstis meeskonna meeleolu ja lõi seeläbi õhkkonna, mis oli katsetuste ja mängulisuse jaoks väga sobiv. Samuti aitas ka muusiku reageerimiskiirus laval toimuvat jälgides ja sellele kaasa aidates.

Kindlasti mängis väga suurt rolli sellise lähenemise produktiivsusele see, et tegemist oli lastelavastusega. See andis kogu protsessile lõbusama, katsetusliku näo. Aga samas ma ei välista selle väitega seda, et sellise meetodiga ei saaks luua täiskasvanutele mõeldud lavastust.

Meie prooviprotsessist kumas läbi valmisolek ja mobiilsus vajadusel muuta või asju ümber mõelda. Samuti oli antud lavastuse puhul tegemist koolitööga, mis tähendab üsna projektipõhist vaese teatri tegemist. Peab ise vastutama ja oskama toetavat struktuuri enda ümber luua.

4.1.4 Meeskond

Sellise katsetamis-, leiutamise-, otsimismeetodil loodava lavastuse puhul ei saa alustada proove samamoodi kui traditsioonilist tekstipõhist lavastust tehes. Enne proovi algust on vaja saada kätte sellist tööd soodustav õhkkond. Sellise õhkkonna all mõtlen ma ühist hingamist, tugevat meeskonnatunnetust ja julgust asju välja pakkuda. Kuna kogu prooviperiood oli füüsiline (lähenesime kõigele läbi liikumise ja mängude), alustasime igat proovi soojendusega, mis kestis umbes tund aega. Selle soojenduse ajal tegime me erinevaid harjutusi ja mängu, mille eesmärgiks oli grupi omavahelise tunnetuse tekitamine. Selleks kasutasime samuti muusikat, sest ka muusika oli meeskonna liige, mida tuli tunnetada. Mängisime erinevaid üksteise jälgimise ja jäljendamise mängu, millest osa valmistasime prooviks ette, osad mängud ja harjutused aga sündisid improvisatsiooniliselt kohapeal. Lisaks veel harjutused, mille sees peab meeskond ühtselt läbi füüsilise liikumise jutustama erinevaid etteantud lugusid.

Kuna näitlejate trupp koosnes väga erinevatest inimestest, kellest üle poole polnud varem näitlemisega tihedalt kokku puutunud, pidi leidma mängulisemaid harjutusi, et vabastada neid teatud alalhoidlikkusest, et saada tööle üksteist usaldav meeskond. Samas pean ütleva, et nende mitte-näitlejatudengite motiveeritus ja avatus teatud meetodite suhtes oli kohati palju suurem kui näitlejatudengite oma. Mitmed meie kursusekaaslased suhtusid sellisesse „sportimisse“ enne nõ päris proovi algust üsna vastumeelselt, eriti algusperioodil. Samas ei suuda ma ette kujutada, et me oleksime ilma selliste grupitunnetust kasvatate harjutuste ja mängudeta tugeva lõpptulemuseni jõudnud.

Õnneks ei puutunud me protsessi siseselt kokku vastutöötamisega, kus tekivad konfliktid seoses erinevate visioonidega. Ma arvan, et sellise töömeetodiga töötades peab aluspind, mille pealt tööle hakatakse, olema kõigil asjaosalistel sarnane kui mitte öelda identne. Tundub, et suutsime sellise vundamendi tekitada, mille üle võib muidugi imestada, sest me kõik puutusime selliste loomepraktikatega nagu kollektiivne leiutamine ja muusika-teater praktikas kokku esimest korda.

4.1.5 Teksti sünd

Prooviperioodi alguses tegelesime põhiliselt tegevuslike etüüdide ja harjutuste tegemisega. Ühest hetkest aga hakkasime nendes etüüdides ja mängudes kasutama ka verbaalset eneseväljendust. See nägi praktikas välja selline, et lasime teha etüüde, kus nüüd lisaks füüsilisele eneseväljendusele hakkasid nad ka omavahel suhtlema. Kuna näitlejatel oli leitud kehastatavatele tegelastele füüsiline vorm ehk siis kuidas ta istub, astub ja jookseb, oli sellise füüsilise vundamendi pealt teksti loomise peale kergem minna. Lisaks abistas näitlejaid veel kindlasti nende kehastatud tegelaste tunnusmuusikad, mis improviseerides all kõlasid. Samuti oli juba enam-vähem teada, mis mingis stseenis tegevuslikult juhtub. Tänu kõigele eelnevale sündis tekst läbi improvisatsiooniliste etüüdide ilma suuremate sünnitusvaludeta. Ja mulle tundus, et näitlejad nautisid ise seda perioodi väga, sest erinevalt algusperioodist olid nad saavutanud kindluse ja usalduse seoses kasutatavate meetoditega. Näiteks muutusid tegelased, kes enne minu ja Adeele poolt pandud Teenrite nime kandsid, Ilusa Kuninganna tegelase jaoks hoopis hellitavalt Koledateks. Selliseid ilusaid leida või õigemini sünde oli veel.

Lisaks lasime igal näitlejal kirjutada oma tegelase sisemonoloogi teemal: “Mis toimub minu peas kui ma olen üksi.” Kõik näitlejate kirjutatud monoloogid läksid lavastuses kasutusse. Läbi nende monoloogide avaldus kõikide tegelaste sisemaailm ja kui võtta arvesse, et tegemist oli kuningatega, kes endast avalikult hoopis teistsugust imagot loovad, oli see sisemaailma olemasolu ja kohatine läbipaistvus väga oluline.

Minu arvamus on, et kollektiivse leiutamise meetodil loodud lavastuste puhul on väga oluline lasta näitlejal, lähtuvalt endast või oma rollist, ise kirjutada. Isegi juhul kui need tekstid lavastuses otseselt kasutusse ei lähe, jäävad need sisemusse tiksuma ja aitavad paremini oma tegelast mõista.

Kindlasti on väga oluline osa ka teksti protsessilikkusel. Näiteks valmis viimane osa stsenaariumist kaks nädalat enne esietendust. Selline protsessilikkus nõuab näitlejatelt kannatust ja usaldust. Samas kuna enamus tekstist oli nende enda peas sündinud, siis suuremat kärsitust meil ette ei tulnud.

4.1.6 Kokkuvõte

„Väike Kuningas“ kuulub kollektiivse töömeetodi jagunemise järgi „juhitud koostöö“ meetodi alla. (vt lk 29) Esiteks oli algimpulss, idee pärit minu ja Adeele Sepa sulest juba enne prooviperioodi algust. Meil oli olemas teatud visioon, mida me siis asusime trupiliikmete loomingu abil teostama. Proovide jaoks valmistasime harjutusi ja ülesandeid ette meie lavastajatena, mitte kogu trupp. Ka lavakujunduse, rekvisiitide ja kostüümide osas oli meil koostöös kunstnik-butafooriga olemas selge ettekujutus ja selliste otsuste tegemisse me ülejäänud truppi ei kaasanud. Ühislooming oli antud projekti puhul see, mis lava peal toimus ehk siis tegevuslik ja verbaalne.

Samuti ei kasutanud me kogenud koreograafi abi vaid proovisime nõ oma jõududega hakkama saada ja kasutasime vajaliku koreograafia leiutamiseks erinevaid improvisatsioonilisi mängu, lähtuvalt siis kohast lavastuses, kuhu liikumine vajalik oli. Seetõttu ei sobiks antud lavastus ka „spetsialiseeritud koostöö“ vormi sisse, sest spetsialiste (dramaturg, koreograaf) me ei vajanud. (vt lk 29-30) Meil oli küll trupis kunstnik, aga tema oli minu ja Adeele mõttekaaslane, mitte enda visiooniga domineerija. Kasutasime näitlejate loomingut ja fantaasiat, et meie kui lavastajate ideele nõ elu sisse puhuda.

4.2 LAVASTUS „UNISTATUD“

Käesolevas peatükis analüüsin oma 2013. aasta veebruaris esietendunud diplomilavastuse „Unistatud“ valmimisprotsessi kui praktilist näidet kollektiivselt loodava lavastuse tegemisest.

Pilte lavastusest „Unistatud“ on võimalik vaadata lisast nr 4. (vt lk 56-58)

Trupp koosnes: lavastaja: Marika Palm; koreograaf: Evelyn Uisk; kunstnikud: Gerda Sülla ja An-Liis Amur valguskunstnik: Märt Sell; osades: Maaja Hallik, Katrin Kalma, Vallo Kirs, Kristian Põldma, Adeele Sepp, Jaanus Tepomees, Klaudia Tiitsmaa, Hendrik Vissel, Imre Õunapuu, Rait Õunapuu Dramaturgiline abi osutasid Laura Kalle ja Silvia Soro. „Unistatud“ esietendus 04.02.2013 Ugala teatri väikeses saalis. Lavastust mängisime Viljandis Ugala teatris ja väljasõiduetendused oli nii Tallinnas kui Tartus. Kokku mängiti „Unistatud“ lavastust kaheksa korda.

4.2.1 Alguspunkt ehk kuidas sai „Unistatud“ alguse

Kõige esimese asjana pean ma ütlema, et minu jaoks ei ole keerulisemat ülesannet kui analüüsida „Unistatud“ prooviprotsessi. Seetõttu, et see protsess on nii emotsionaalne, isiklik ja kätkeb endas palju isiklikku ka teiste kohta, ma isegi ei tea, kas mul oleks õigus seda kõike siia kirjutada. Selle protsessi raames oli palju murdumisi, palju avastusi iseenda ja oma trupikaaslaste suhtes, taassünde ja vabanemisi. Seepärast ei kasuta ma selles analüüsis inimeste nimesid, kelle kohta ma kirjutan, et austada nende ausust, mis sündis selle prooviprotsessi käigus.

„Unistatud“ lavastuse sünn sai alguse sellest, et meie kursuse diplomilavastus „3 õde ja 7 venda“ pidi esietenduma jaanuar 2013, aga kuna me ei suutnud oma graafikuid lavastajaga ühildada, siis otsustasime ühiselt ja sõbralikult, et võib-olla on kasulikum kui me teeme ise hoopis midagi muud. Istusime ühes klassiruumis koos ja arutasime läbi kõikvõimalikud variandid, mida teha. Üheks variandiks oli võtta mingisugune valmis näidend või materjal ja hakata sellega otsast minema, aga me ei suutnud välja mõelda ühtegi materjali, mis oleks koheselt silmad särama pannud. Samuti oli arutluse all teha puhas tantsulavastus, kuna koreograaf Evelyn oli meiega juba „3 õde ja 7 venna“ tarvis tantsuproovidega alustanud. Evelyn aga kartis, ja põhjendatult, et aega jääb selleks temale liiga väheseks. Muidugi oleks olnud variant teha edasi ka „3 õde ja 7 venda“, aga meid see materjal või nende kahe materjali omavaheline segamine ei sütitanud kuidagi ning jätsime sellegi sinna paika. Kuna minul oli üks lavastus veel lavastaja diplomi saamisest puudu siis ühise arutelu tulemusena otsustasime, et võtan selles kummalises asjas, mis nüüd kohe valmima hakkab, juhtivama rolli. Eesmärgiga, et oleks keegi, kes kõrvalt vaataks ja suunaks. Mitu korda sai üle räägitud see, et me teeme seda lavastust ikkagi kõik koos.

Kuna mulle on selline kollektiivne looming alates Väikese Kuninga lavastusest ja tegelikult juba ennegi sümpatiseerinud, siis olin sellise rollijaotusega nõus ja võtsin lavastuse mingis mõttes enda vedada. Edasise arutelude käigus jõudsimme välja unistuste temaatikasse. Nimelt oli meil samal hetkel aasta tagasi ettevõtmine, kus lukustasime ennast 24 tunniks kooli ja rääkisime individuaalselt black-boxis kaamera ees oma unistusi ja lootusi seoses teatri, elu ja iseendaga. Sellest kunagisest pooleli jäänud projektist lähtuvalt otsustasimegi võtta temaatikaks unistused. Nüüd sellele algusajale tagasi mõeldes tundub see kõik palju lihtsam kui see tegelikult oli.

4.2.2 Esimene proovinädal

Esimesel proovinädalal, tegelikult lausa esimesel proovipäeval, selgus, et ühine otsus - teeme koos - võib ideeliselt hästi kõlada küll, aga paratamatult vaatasid mulle otsa küsivad kümme silmapaari, et mis me nüüd siis teeme. Sellel hetkel tundsin nagu oleks ämbritäis külma vett mulle kaela valatud, sest ka mina ei teadnud, mis me teeme ja kuidas me seda teeme. Mind tabas paanika, sest mul ei olnud vastuseid. Ma ei olnud jõudnud ühe ööga välja mõelda seda, mis on lõpp-produkt ja kuidas selleni jõuda. Nüüd tagantjärele mõtlen, et kui ma ei oleks olnud nõus võtma juhtpositsiooni ja oleksin osalenud selles samas protsessis samuti näitleja rollis, kas siis oleks trupp käivitunud kiiremini, iseseisvamalt? Ka omast kogemusest tean, et alati on lihtsam vaadata vastuste saamiseks kellegi teise poole, mitte ise lahendusi välja pakkuda. See on mingil määral vastutuse kellegi teise õlale lükkamine. Kindlasti on asi ka rollide võtmises, sest traditsiooniline teater ja mingil määral ka teatrikooliõpe soosib seda, et lavastaja on juhtfiguur. Lavastaja on jumal, kes peab teadma kõiki vastuseid või isegi kui ei tea, siis need vastused välja mõtlema. Aga sellise tööprotsessi ja metoodika juures, nagu me kokku leppisime, ei saa olla jumalat. Vähemalt teoorias peaksid kõik olema võrdsed. Lavastaja roll kollektiivselt loodavas lavastuses peaks olema siiski suunav kõrvalpilt ja mõttekaaslus. Mitte oma isikliku visiooni või maitse peale surumine, vaid pigem trupiliikmete julgustamine, et nad julgeksid ennast avada. Ma mäletan, et isegi alguses mõtlesin, et äkki saan ka ikka lava peale koos kõigi teistega mängima. Seda, et mina lavale ei jõua, mõistsin juba peale esimest proovinädalat. Minu isiklik visioon valmivast tükist esimesel proovinädalal oli selline, et lavastus peaks koosnema monoloogidest unistuste teemadel. Ja kuna meil oli trupis ka koregraaf, siis kindlasti peab lavastus olema füüsiline. Ja kuna mind isiklikult füüsiline teater väga huvitab, siis motiveeris mind koreograafi olemasolu väga.

Esimesel proovinädalal ei teinud me praktiliselt mitte midagi füüsilist. Me rääkisime, arutasime ja rääkisime veel. Ma tundsin kohati, et see rääkimine muutus mingil hetkel täiesti ebaproduktiivseks, sest paljudele trupiliikmetele lihtsalt meeldis vaielda ja mingi osa trupist, kes väga tihti sõna ei võta, olid

lihtsalt vait. Ühes proovis, aga otsustasime me nii, et nüüd räägivad need, kes muidu ei räägi. Ja need, kes pidevalt räägivad on vait. Ja need inimesed hakkasidki rääkima. Minu meelest oli see meie trupi jaoks üks väikene murdepunkt, sest just kollektiivselt loomisel on kõige olulisem meeskonna tunnetus ja usaldus. (Vt lk 27-28) Usaldus enda vastu ja usaldus teiste vastu, et üldse julgeks suu lahti teha. Meie kursus ei ole kahjuks väga ühtne kursus, me suudame väga produktiivselt koos töötada, aga me ei mõista üksteist, sest me ei tunne üksteist. Selle nelja aasta kohta, mis me koos veetnud oleme, tundsin tegelikult üksteisest üsna vähe, just prooviprotsessi alguses. Ja ma mõtlen tundmist inimesena, mitte teatritudengina. Ma leian, et kus pole üksteise tundmist inimestena, ei saa olla ka omavahelist usaldust, mis on isikliku temaatikaga lavastuse juures väga oluline, sest vastasel juhul on see mõttetu valetamine. Kõiki neid eesiseisvaid probleeme, nagu usalduse ja meeskonna tunnetuse puudumine, tunnetasin ma juba esimesel proovinädalal, mis muidugi ei mõjunud ka minu motivatsioonile ja inspiratsioonile just kõige paremini. Ma olin ette kujutanud, et see protsess on imeline, kuidas me kõik koos loome ja naudime seda, mida me teeme ja kõik läheb lõbusalt ning toredalt. Ma ei ole naiivne, muidugi teadsin, et alguses on raske ja keeruline, kuna ei olnud midagi, millele toetuda. Ka temaatika „unistused“ oli üsnagi laialivalguv teema, millelt toetuspunkti oli raske leida, aga midagi siiski.

Võib-olla oli asi ka minus, kuna ma püüdsin iga viimsegi ihurakuga kogu aeg meelde tuletada seda, mida me olime kokku leppinud. Me teeme seda koos! Me teeme seda koos! Mitte ainult mina ei pea tulema proovi ettevalmistunult, kaasas tööplaani ja tegevusplaani ja mängud ja harjutused, vaid seda peavad tegema kõik. Isegi kui me kõikide ettevalmistatud asju teha ei jõua, siis vähemalt on kõik selle peale mõelnud ning on aktiivsed ja osavõtlikud.

Võib-olla oleksin pidanud tulema proovi saladusliku muigega, et ma tean, mida ma teen. Äkki oleks selline käitumine tekitanud neis rohkem turvatunnet. Ja äkki oleks see teadmine läbi selle võltsi hoiaku ka minuni jõudnud. Enda kohta olen ma nelja õppeaasta jooksul teada saanud seda, et mul on vaja aega ettevalmistuseks. Eriti mis puudutab lavastamist või millegi loomist. Vajan aega, et asi saaks settida. Selle projekti puhul seda aega ei olnud, mis tõttu olin ka mina alguses üsna nõutu.

4.2.3 Meeskond

Meie lavastustruppi kuulus kümme näitlejat, kes kõik olid minu kursusekaaslased, üks koreograaf, kaks kunstnikku, kellest üks täitis ka lavastuskorraldaja ja inspitsendi ülesandeid ja valguskunstnik, kes liitus meiega prooviperioodi keskelt kui tegime proove juba Ugala väikeses saalis. See on päris suur meeskond, mida hallata ja juhtida ning kelle tegemistel kätt pulsil hoida. Sest kuigi kokkulepe oli teha kõike kollektiivselt, oli see pigem minu, Evelyni ja näitlejate vaheline kokkulepe. Valguskunstnik Märt liitus meiega hiljem. Ja kunstnike Gerda ja An-Liis trupilisandumine tuli samuti hiljem. See tõttu oli minu nõudmine, et kunstnik paljudes proovides kohal käiksid ja aktiivselt osaleksid aruteludes, neile alguses ehmatav.

Kogu perioodiks kujunes minu turvaisikuks ja mõttekaaslaseks koreograaf Evelyn, kes nii mitmelgi korral suures toeks ja jõuallikaks oli.

Kuna proovid algasid detsembri keskel vahetult enne pühi, siis ei olnud meil kahjuks väga palju aega enne kui tuli juba laiali minna. Kolm näitlejat trupist olid lubanud ennast Talveöö festivalile vabatahtlikeks ja puudusid praktiliselt kogu esimese prooviperioodi, just selle perioodi, kus me otsisime ja katsetasime, mis omakorda tegi nende jaoks väga keeruliseks prooviprotsessi naasmise, et meiega samale lainele saada. Ja kuna kaks nendest puudusid ka veel jõulupühade ajal toimuvatest proovidest, siis kahjuks ei õnnestunudki neid piisavalt inspireerida ja motiveerida ning pigem kõrvalseisjateks nad jäidki. Võib olla oleksin mina pidanud rohkem neile seetõttu, et nad kauem eemal olid, lisatähelepanu suunama ja nendega eraldi rääkima ning kinnitama neile, et nad on vajalikud ja igati oodatud. Aga ma ei ole kindel, kas isegi see oleks midagi muutnud.

Üldse taolise protsessi juures, nagu meil oli, tajusin väga täpselt, et selliste isiklikkude teemadega prooviperioodis ei ole lavastaja ainult see, kes inimesed lava peal liikuma paneb või harjutusi kätte annab. Olude sunnil muutusin ma ka psühholoogiks, kes kuulab, püüab mõista ja aitab.

Mul on meeles üks äärmiselt oluline proov, kus me lugesime ette kodus kirjutatud monolooge. Proovi lõpuks nutsid kolm inimest. Üheks nutmise põhjuseks oli see, et see isik ei usaldanud meie kursust ja tal oli väga raske seal proovis olla. Teised kaks nutsid sellepärast, et nemad olid tahtmatult selle usaldamatuse põhjuseks. Just sellist sorti probleemide tekkimist tunnetasin ma ette juba esimestes proovides. Me arutasime ja analüüsisime neid probleeme mitu tundi. Me istusime ringis ja tegemist oli, ma julgen väita, pigem grupiteraapia kui tavamõistes prooviga. Kõrvaltvaatajale võis see tunduda kui

Ladina-Ameerika seebiooper, kus kõik nutavad... aga meie jaoks, kes me seal olime, oli see rohkem kui päris.

Ma ei väida, et see on halb asi, minu meelest on see väga hea, et sellistes protsessides inimesed murduvad, see on paratamatu kui sa pead rääkima inimestele asju, seoses oma hirmude ja unistustega, mida enamuse trupist esimest korda kõva häälega välja ütles. Läbi nende välja öeldud asjade vabanesid ka sees kinni hoitud emotsioonid. Ja sealt pärinesid ka pisarad. Omavahelised intriigid, tülid, mis kunagi lahti rääkimata, halvasti ütlemissed, olgugi, et need võisid olla mitme aasta tagused, ujusid selle protsessi käigus pinnale. Ja vajasisid lahendust, sest vastasel juhul ei oleks me jõudnud sinna, kuhu me lõpuks välja jõudsime. Aga samas tundsin ma ka paratamatult seda, et lahendades isiklikke probleeme ja omavahelisi konflikte, kulutame me aega hoopis muule kui sellele, et lavastus valmis saaks. Kuskilt peaks see piir ikkagi jooksuma. Sellest tundest lähtuvalt pakkusin ma välja, et me võiksime meie omavahelisi probleeme arutada ja analüüsida peale proovi kuskil neutraalsel pinnal teetassi taga, millega õnneks ka kõik nõus olid.

4.2.4 Teksti sünd

Koduülesannetena andsin ma kolmandast proovist alates kirjutustöid, millest siis ideeliselt pidi valmima lavastuse teksti osa. Mulle meeldis mõte monoloogipõhisest etendusest, kuigi ma ka kartsin seda veidi, sest äkki publik tüdineb ära kui laval on monoloog monoloogi otsa. Aga see hirm kadus mul suhteliselt kohe kui hakkasin oma postkasti saama oma kursusekaaslaste kirjatöid.

Kirjatööd olid teemadel: „Unistused. Unistamine,“ „Mul on jäänud üks tund elada,“ „Minu kõige ilusam unistus,“ „Minu kõige kurjem unistus,“ „Lapsepõlveunistus.“ Need teemad olid muidugi täiesti lihtlabased ja mõeldud selliseks „kirjuta kõik, mis pähe tuleb“ stiimuliks. Mina usun, et lihtsuses peitub võlu. Teemad sündisid osalt minu peast, aga ka kollektiivsete arutelude käigus. Kui ma neid kirjatükke lugema hakkasin, siis kadus mul hirm monoloogipõhise teatri ees täielikult, sest kuigi need tekstid olid natukene toored, siis sellest hoolimata kumas neist kuhjaga potentsiaali.

Siinkohal tahaksin enda käest küsida, miks ma ei võtnud meeskonda koheselt dramaturgi. Vastus sellele on väga lihtne - ma ei tulnud selle peale enne kui oli liiga hilja. Selle peale mõtlema hakkasin ma alles siis kui ma uppusin nendesse kirjatöödesse. Terve aasta 2012 jõulupühad ja jõululaupäev ja aastavahetus ja kõik vabad päevad, mis olid, lugesin, toimetasin ja tegin märkmeid, kuhu suunas või millest nad võiksid nüüd lähtuvalt sellest, mis nad kirjutasid edasi kirjutada. Proovisin leida nende kirjutatud tekstidest seda iva, mida tasuks edasi arendada, millesse tasuks süüvida. Ideaalis lootsin, et saan kõigilt kätte teatud

isikliku tasandi nagu näiteks Maaja monoloogis, kus ta räägib sellest, et ta ei tunne ennast lava peal kindlalt ja turvaliselt. Tegelikult me saime selle isiklikkuse kõikidest kätte, aga mõnedel on see isiklikkus lihtsalt selgemini välja joonistunud ning mõnel on peidetud kujul. Osade puhul ei saagi võõrad inimesed sellest aru, sest see nõuaks laval oleva näitleja isiklikku tundmist. Ja kindlasti tuleb mängu ka lavastuse ülesehitus, et mõnda kohta oleks vaja sellist vaiksemat ja südamlikumamat, teise kohta jälle sellist jalaga vastu maad põrutavat monoloogi.

Kogu see monoloogide maailm haaras mind täielikult endasse ja nüüd tagantjärele mõeldes oli nende kirjutiste analüüsimine ja lugemine murdepunkt, kus hakkasin tõeliselt ja esimest korda elus neid inimesi (oma kursusekaaslasi) armastama. Samuti hakkasin armastama ka seda valmivat lavastust. Lugesdes nende inimeste kirjutisi, nägin nendes külgi, mida polnud varem märganud. Tundsin nende rõõme ja kurbusi. Ja hakkasin neid kõiki ka paremini mõistma.

4.2.5 Kollektiivne loomemeetod proovides

Me lähenesime lavastuse loomisele mitut rida pidi korraga. Ühelt poolt tegeles Evelyn koguaeg füüsilise poolega. Proovipäevad olid pikad ja me jaotasime neid ajaliselt niimoodi, et hommikul alustasime alati füüsiliste mängudega, et keha soojaks ja vaim erksaks saada, sarnaselt nagu lavastuses „Väike Kuningas.“ Siis tegelesime etüüdide ja harjutustega, et ühiselt monoloogidele (mis olid juba välja valitud) vormi ümber leiutada. Pärast seda tegeles Evelyn konkreetsete tantsude või tantsuga ja siis õhtuses proovis tegelesin individuaalselt inimestega ja nende monoloogidega.

Väga suur roll oli terves prooviprotsessis improvisatsioonilistel mängudel. Üheks näiteks võib tuua „surmamängu.“ See sündis tegelikult lihtsast tähelepanu treening harjutusest, mida kasutasime soojenduseks ja grupitunnetuse saavutamiseks. Harjutus ise on selline: kõik kõnnivad ja tuleb üksteise temposi jälgida. Siis hakkasid sinna juurde lisanduma kihtidena erinevad ülesanded nagu hüppamine, istumine jne Keegi pakkus välja silmapilgutamise ja kukkumise, millest siis lõpuks sai suremine. Kogu trupile meeldis mõte, et lavastuses on kohti, mis on alati erinevad. Seepärast jätsime silmapilgutaja mõrtsuka alati lahtiseks ja seda otsustas Hendrik üksi etenduse ajal. Samuti jätsime improvisatoorseks ka surmad ise. Veel üheks heaks näiteks leiutamisest on meie kohati armastatud, kohati vihatud etüüd „Riigikogu,“ mis sündis tegelikult neljatunnisest improvisatsioonilisest debatist unistamise poolt ja vastu, mille me pärast koos inspiitsent-kunstnik-assistent Gerdaga video pealt maha kirjutasime. Vaadates seda, vähemalt 30 lk materjali, mõistsin, et selle dramatiseerimine käib mul üle jõu. Nii liituski meie trupiga Silvia Soro, kellele ma kogu debati musta materjali saatsin ja kes kirjutas sellest kokku enam-vähem selle, mis ka lõpuks lavale jõudis. Riigikogu stseenis olev grotesksus on seal ka täiesti tahtlikult ja

tingitud väga lihtlabasest soovist, kuskil täiega mängida. Kuna enamus sellest lavastusest on „mina ise, siin ja praegu“ tehnikas siis tundsin, et kuskilt võiks olla see koht, kus saab hulluks minna. Ja see hullus kasvas sinna kuidagi iseenesest.

Veel leiutasime koos terve rea etüüde, mis kõik lõpp-tervikusse ei mahtunudki. Üheks lemmikuks oli etüüd nimega „maailma parim näitleja,“ kus olid erinevad väikesed nulldialoogiga stseenikesed üheksas erinevas keeles. Ja, mille lõppedes Klaudia kuldsete Oscaritega pärjati. Aga olen enam kui veendunud, et sellises protsessis PEAB oskama loobuda ja tervik ei kaotanud sellest midagi.

Lavakujundus sündis ka kuidagi iseenesest. Kunstnikud käisid proove vaatamas ja me saime üsna kiiresti ühele lainele, et mis võiks olla ja kuidas võiks olla. Lisaks muidugi asjad, mis tulid juurde vastavalt vajadusele, sest ka lavastus arenes iga prooviga aina edasi. Gerda ja An-Liisiga saime me mõned korrad eraldi kokku ja arutasime. Mõtlesime valge horisondi peale, hiljem panime selle liikuma nii, et saime kasutada nii musta kui valget tausta. Kostüümide idee sündis tüdrukutega koostöös. Nimelt, kuna meil oli null eelarveline projekt, siis pidime läbi saama nii odavalt kui võimalik. Kostüümide kulu kui mitte arvestada valmistamisele kulunud aega oli 3 eurot. Kostüümid on valmistatud vanadest meeste triiksärkidest ja pükstest, mis osteti ühest suurest angaarist. Null eelarvelise projektiga lavastust teha on ka üsna suur kollektiivne leiutamine. Kile kasutuseks laval saime inspiratsiooni ühest videost. Alguses oli plaanis suur kile iseseisvalt lavale tuua, aga ka sellest mõttest loobusime, sest ei suutnud ühiselt sellele kuidagi põhjendust leida.

4.2.6 Lavastuse struktuur, ülesehitus

Reastuse moodustamine oli leiutamine, suur-suur leiutamine. Justkui paneks puslet kokku. Ühel hetkel olid meil olemas kõik monoloogid ja oli olemas ka enamvähem vorm, mille sisse need mahtusid. Ning viis tantsu. Ühesõnaga hunnik tükke, mis tuli nüüd kokku sobitada ja mingisugusesse loogilisse järjestusse panna. Siin hüppas välja väike lavastaja-brikolöör Marika! (vt lk 26-27) Tegelikult ka see kokkupaneku aeg oli üks mu lemmik perioode. Nii pingeline, aga väga põnev. Õnneks oli sellel perioodil e-maili kaugusel juba olemas dramaturg Laura, kes paari kohta ülemineku dialoogid kirjutas. Rida, järjestus muutus vähemalt kakskümmend korda. Rea paikapanemises kasutasin ma nii Evelyni kui ka trupi abi. Aga seekord tegin ma seda kavalalt. Ma pöördusin inimeste poole eraldi, mitte kogu trupi poole korraga. Ja niimoodi „Unistatud“ ülesehitus sündiski. Läbi katsetuste ja muutuste. Kohe kui tundus, et miski ei tööta, tuli jälle kogu tervik ümber muuta ja nii uuesti ja uuesti.

Muidugi tuleks siia juurde arvestada veel magamata ööd, mil ma pabertükkidest, kuhu peale olid kirjutatud erinevad monoloogid, etüüdid, tantsud jne, põrandale erinevaid ridasid moodustasin, et neid järgmises proovis kohe katsetada saaks.

4.2.7 Kokkuvõte

„Unistatud“ lavastuse puhul oli tegemist kollektiivse töömeetodi jagunemise kohaselt „spetsialiseeritud koostööga,“ kuigi mitte selle kõige puhtamas vormis.(vt lk 29-30) Ühel hetkel pidime mina ja koreograaf Evelyn teataval määral ohjad haarama ja ise konkreetselt asju paika panema. „Spetsialiseeritud koostöö“ vorm on kõige täpsem, sest me otsustasime trupiga ühiselt, et mina võtan lavastaja rolli ja et meil oleks ka koreograaf. Ühiselt leidsime, et vajalikud on ka kunstnikud.

Antud töömeetodi ideaalversioon oleks olnud „Unistatud“ prooviperiood siis, kui mina ja Evelyn ei oleks pidanud nõ ohjasid enda kätte haarama. Siis oleks kõik lavastusega seonduv sündinud ja vormistunud kollektiivselt. Aga ideaal ideaaliks, selle poole saab alati edasipidi püüelda. Kartes mõjuda liiga negatiivselt, pean lisama, et tegelikult läks kõik väga hästi ja ma olen tulemusega väga rahul.

Lavastus „Unistatud“ valmimine oli üks keerulisemaid protsesse mu elus nii lavastaja kui ka inimesena. Samas julgen väita, et ühe osa kursusest tegi see protsess palju lähedasemaks, mis on minu arvates juba rohkem kui pool võitu. Meil oli seda tehes tore ja lõbus.

KOKKUVÕTE

Käesoleva töö käigus püüdsin leida vastuseid kahele sissejuhatuses püstitatud küsimustele, milleks olid: Mida sisaldab endas nähtus nimega autoriteater? Ja mida kujutab endast üks autoriteatri alla kuuluv töövorm nimetusega kollektiivne loomemeetod?

Esimeses peatükis tegelesin autoriteatri olemuse uurimisega ja sellest lähtuvalt autoriteatrile iseloomulike tunnuste leidmisega. Selleks kasutasin materjalidena erinevaid kirjalikke allikaid seoses antud teemaga. Uurimuse tulemusena leidsin autoriteatrile omased põhitunnused ja autoriteatri tekkimise tagamaad eesti teatrimaastikul. Kuigi leitud viis autoriteatri tunnust on küll sellele nähtusele omased, jäävad need siiski üldiseks. Üldiste tunnuste all mõtlen seda, et need tunnused on universaalsed autoriteatrile kui kõiki neid erinevaid loomemeetodeid sisaldavale nähtusele. Töö kirjutamise käigus jõudsin arusaamiseni, et autoriteatrit süvaanalüüsides tuleb läheneda eraldi kõikidele autoriteatri nimetuse alla kuuluvatele loomemeetoditele. Sest iga loomemeetod omab tunnuseid, mida teisele loomemeetodile omistada pole võimalik.

Teises peatükis analüüsisin Urmas Vadi lavastatud ja kirjutatud lavastust „Minu isa 20 aastat hiljem“ kui ühte praktilist näidet autoriteatri tegemise telgitagustest läbi antud projektis osalenud näitleja silmade.

Kolmandas peatükis otsisin vastust oma püstitatud küsimusele, mida kujutab endast autoriteatri üheks töövormis peetav „kollektiivne loomemeetod.“ Uurimuse tulemusena leidsin kollektiivse töömeetodi olemuse. Peatükis uurisin ka kollektiivse loomemeetodi kasutamist ja tekkimist Eesti teatrimaastikul. Samuti selle meetodi tekkimist välismaal. Antud peatükis leidsin ka kollektiivse loomemeetodi jagunemise kolmeks erinevaks spetsiifiliseks töömeetodiks, mille läbi on lihtsam mõista ja analüüsida antud töömeetodil loodavaid lavastusi ja tööprotsesse. Samuti on kollektiivse loomemeetodi jaotus abiks praktikule, kes kavatseb sellisel meetodil lavastust luua. Need aitavad paika panna meeskonna toimise struktuuri ja tegevusplaani.

Neljandas peatükis analüüsisin enda lavastatud lavastuste „Väike Kuningas“ ja „Unistatud“ valmimisprotsesse kui praktilise näitena kollektiivsel loomemeetodil loodavatest lavastustest ja selle meetodi erinevatest vormidest praktikas.

Käesoleva töö kokkuvõtteks võin öelda, et autoriteater ja selle alla kuuluvad erinevad töövormid ja töömeetodid on väga huvitavad. Kindlasti võiks vaielda autoriteatri kui mõiste vajalikkusest või täpsusest, aga minu meelest on olulisem see, et autoriteatri nähtus üleüldiselt rikastab oluliselt meie teatripilti ja

teatrikeelt.

Kollektiivse loomemeetodi vajalikkuses ei kahtle ma hetkekski. Tundub, et antud töömeetod toob endaga kaasa muutusi nii lavastaja kui ka näitleja rollis. See soosib loomingulisust ja just uutmoodi näitleja ilmumist teatrilavadele. Leian, et antud töömeetod aitab kaasa rääkida teemadel, mis näitlejatele ja lavastajatele ka inimesena korda lähevad. Ja läbi selle saavad sündida lavastused, mis on võimelised muutma maailma. Tean, et see kõlab naiivselt, aga mina usun ja arvan, et teatri kohustus on olla inimeste ja ühiskonnas toimuvaga dialoogis ja muuta seeläbi paremaks ühiskonda, kus me elame. See läbi muutub paremaks ka maailm.

Lisaks avastasin enda lavastatud töid analüüsides ja kollektiivset loomemeetodit teoorias uurides, et mina ei ole kogenud sellist kollektiivset teatriloomemeetodit, kus kõik trupiliikmed oleks üdini võrdsed ja kõik otsused sünniksid läbi täieliku üksmeele. Ma tahaksin siiski loota, et selliseid truppe, kes suudavad niimoodi töötada, on kusagil olemas. Minu isiklik eesmärk noore alles alustava näitleja ja lavastajana on luua elu jooksul koos mõtekaaslastega vähemalt korra täiesti kollektiivselt sündivat teatrit. See on minu meelest eesmärk, mille poole on mõtet püüelda.

KASUTATUD KIRJANDUS

Andreas W 2010 *Autoriteatri mõistest*. – Rmt: Draama Eesti Teatri Festival 2010. Järelkogumik. 2010. lk 62 – 64

http://issuu.com/draama/docs/draamaj_relraamat_2010_210x210mm_single - viimati külastatud 11.01.2012

Bicat, T. Baldwin, C. 2002. *Devised and Collaborative theatre. A Practical Guide*.

Derrida, J. 1991. *Struktuur, märk ja mäng humanitaarteaduste diskursuses*. Akadeemia nr 7, 1991

Eesti keele seletav sõnaraamat. Online versioon.

<http://www.eki.ee/dict/ekss/> - viimati külastatud 21.05.2013

Epner, L. 2010. *Autoriteater ja kollektiivne „leiutamine“*. – Sirp nr 37, 08.10

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=11357:autoriteater-ja-kollektiivne-leiutamine&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3234 - viimati külastatud 07.05.2013

Epner, L. 2011. *Allkirjaga autoriteater*. - Teater.Muusika.Kino, nr 11/2011

<http://www.temuki.ee/numbers/2011/11/article5346.pdf> - viimati külastatud 02.11.2012

Karulin, O. 2010. *Protsessidramaturgia karid*. - Sirp nr 37, 08.10.

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=11359:protsessidramaturgia-karid-&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3316 – viimati külastatud 26.10.2012

Kaugema, T. 2010. *Pealelend. Ivar Põllu*. – Sirp nr 29, 12.08.

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=11056:pealelend&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3308 – viimati külastatud 25.10.2012

Kolk, M. 2011. *Uussiiralt autoriteatrist, ajaloost ja vabadusest. Eesti näitekirjandus 2010*. –

Looming nr 4/2011

http://www.looming.ee/?archive_mode=article&articleid=619 - viimati külastatud 01.11.2012

Kärk, L. 2004. *CINÉMA D'AUTEUR. CUL-DE-SAC OF PRACTICE. Autorifilm. Nüüd ja varem*. - Teater.Muusika.Kino, nr 2/2004

http://www.temuki.ee/arhiiv/2004/02/04veb_k11.htm - viimati külastatud 01.11.2012

Milling, J. Heddon, D. 2005. *Devising Performance*. Palgrave Macmillan. 2005

<http://www.palgrave.com/PDFs/1403906637.Pdf> -viimati külastatud 05.05.2013

Oidsalu, M. 2010. *Kuidas seletada teatripilti lavakooli juhile?* - Sirp nr 47, 17.12

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=11766:kuidas-seletada-teatripilti-lavakooli-juhile&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3326 – viimati külastatud 01.11.2012

Palm, M. 2012 *Autoriteatri tunnused ning nendest lähtuv enda praktilise loomingu analüüs ehk kas mina olen viljelenud autoriteatrit?* [Seminaritöö] Viljandi: Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia.2012. Viljandi. M.Palmi valduses.

Pesti, M. 2012 *Tekstiloomestrateegiatest Eesti nüüdisteatris. Rühmatöö, dokumentaalteater ja verbatim-tehnika.*- Keel ja Kirjandus nr 2/2012

<http://kjk.eki.ee/ee/issues/2012/2/253-> viimati külastatud 06.05.2013

Põllu, I. 2010. *Autoriteater. Ääremärkused.* - Postimees, 25.08

<http://www.postimees.ee/304537/autoriteater-aaremarkused/> - viimati külastatud 25.10.2012

Saro, A. 2013. *Eesti Lavastaja: Demiurgist Brikolööriks.*- Teater.Muusika.Kino nr 5/2013

Semil, M. ja Wysinska, E. 1996 *Tänapäeva teatri leksikon.* 1996

Tallinna Linnateatri lavastus „Hecuba pärast“ kirjeldus. Tallinna Linnateatri koduehekülg.

<http://www.linnateater.ee/lavastused/lavastuste-nimekiri/hecuba-parast> – viimati külastatud 01.11.2012

Vadi, U. 2011. *Minu isa 20 aastat hiljem.* [Stsenaarium / osaraamat] Viljandi. M. Palmi valduses.

Vadi, U. 28.10.2012. Intervjuu: Autoriteatrist. M. Palm. [Käsikiri] Tartu. M.Palmi valduses.

Viktor, I ja Mänd, M. Toimetajad 2010. *Draama 2010 järelkogumik.*

http://issuu.com/draama/docs/draamaj_relraamat_2010_210x210mm_single – viimati külastatud 01.11.2012

Weber, J. E. 2010. *Creating Together: Defining Approaches to Collaboratively-Generated Devised Theatre.* Emerson College August 2010. [Kirjalik konverentsi ettekanne]

http://www.academia.edu/462369/Creating_Together_Defining_Approaches_to_Collaboratively-Generated_Devised_Theatre - viimati külastatud 08.05.2013

LISAD

LISA 1 Draama Eesti Teatri Festival 2010 teemaprogramm „Autoriteater“ lavastused

Draama Eesti Teatri Festival 2010 teemaprogramm „Autoriteater“ (Draama 2010 festivali järelkogumik, lk 61):

„...viimane lint / Saare esimene lint” – VAT teater
„Algus” – Pärnu teater „Endla”
„Can’t Get No / Satisfaction” – Mart Kangro
„Fööniks” – Theatrum
„Harri 2” – Cabaret Rhizome
„Hecuba pärast” – Tallinna Linnateater
„IDentiteet” – Tartu Uus Teater
„Ird, K.” – Tartu Uus Teater
„Kehanäppajad” – Mihkel Ernits
„Kolm värvi. Eesti 2010. Must” – Tartu Uus Teater
„Mahhinaarium” – Cabaret Rhizome
„Pea vahetus” – Teater NO99
„Peeter Volkonski viimane suudlus” – Tartu Uus Teater
„Pidulik lugu” – Pidulikud
„Päev”. „Öö”. „Vaikus ja karjed” – Raadioteater
„Zuga zuug zuh-zuh-zuh” – ZUGA ühendatud tantsijad
„Tavaj” – Renzo van Steenbergen, Alissa Šnaider, Päär Pärenson
„The End” – Von Krahli Teater
„Umbes” – Võru Linnateater / Kanuti Gildi SAAL

LISA 2 Pildid lavastusest „Minu isa 20 aastat hiljem“



Pildil: Hendrik Vissel, Klaudia Tiitsmaa ja Rait Õunapuu (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: Klaudia Tiitsmaa ja Marika Palm (Foto: Jaanus Laagriküll)



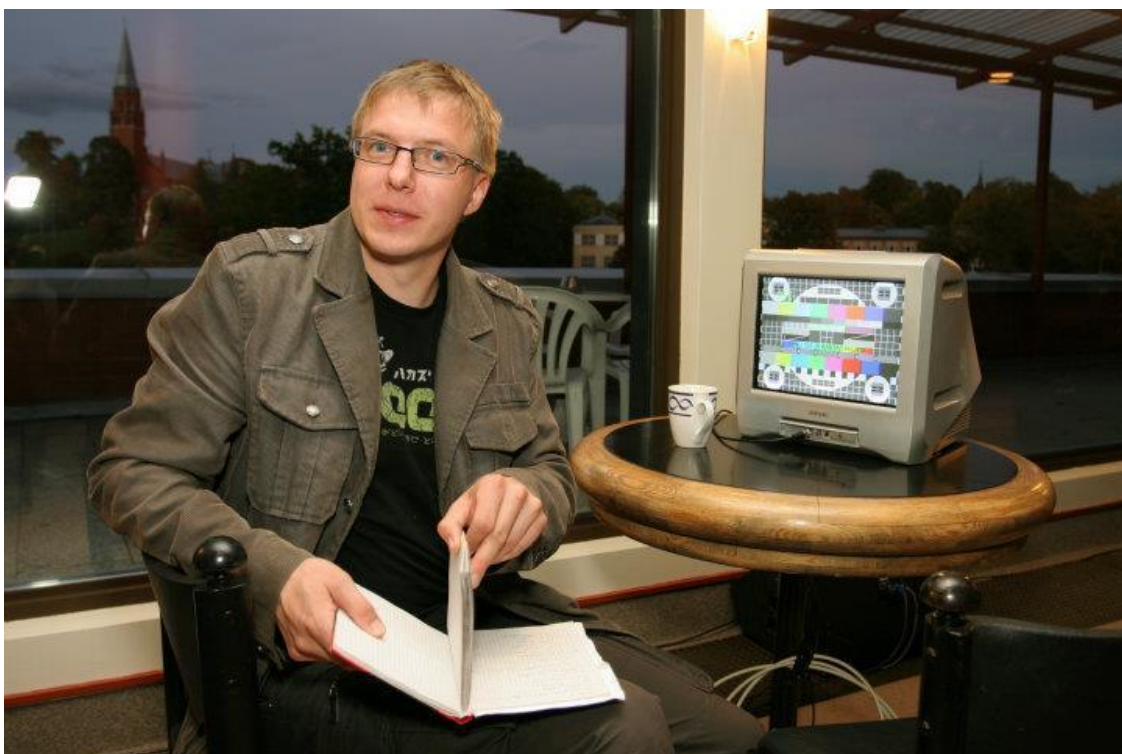
Pildil: Henrik Vissel ja Klaudia Tiitsmaa (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: Marika Palm (Foto: Jaanus Laagriküll)

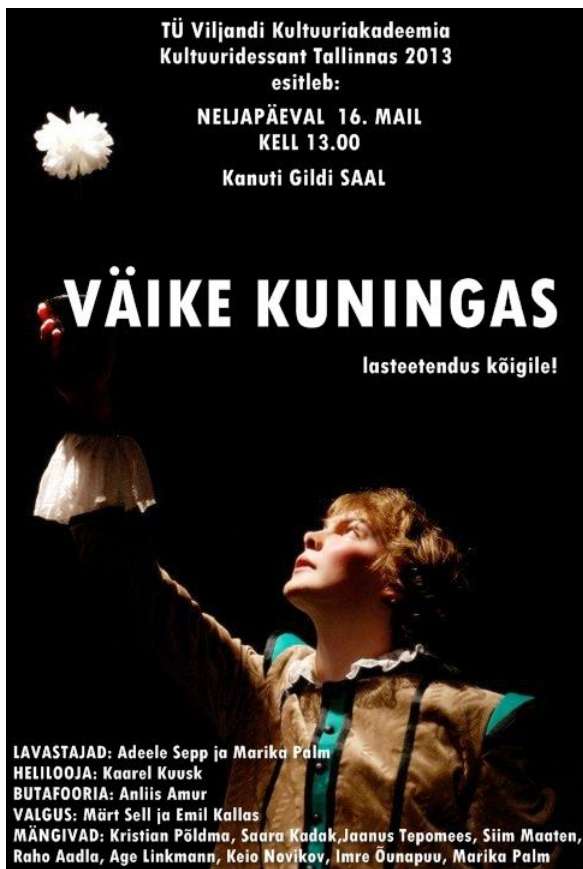


Pildil: Rait Õunapuu ja Klaudia Tiitsmaa (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: Lavastaja Urmas Vadi proovis (Foto: Jaanus Laagriküll)

LISA 3 Pildid lavastusest „Väike Kuningas“



Pildil: Väike Kuningas (Kristian Põldmaa) (Foto: erakogu Plakat: Marika Palm)



Pildil: Väike Kuningas (Kristian Põldmaa), Suur Kuningas (Siim Maaten) ja üks Koledatest (Age Linkmann) (erakogu)



Pildil : Rebane (Raho Aadla), Osav Kuningas (Jaanus Tepomees) ja Koledad (Age Linkmann, Keio Novikov, Juta Altmets, Erki Antonis ja Siim Maaten) (Foto: erakogu)



Pildil: Koledad ja Kuningad (Foto: erakogu)



Pildil: Koledad (Keio Novikov, Age Linkmann, Jutta Altmets, Siim Maaten, Erki Antonis)



Pildil: Osav Kuningas (Jaanus Tepomees), Suur Kuningas (Siim Maaten) ja Ilus Kuninganna (Saara Kadak) (Foto: erakogu)

LISA 4 Pildid lavastusest „UNISTATUD“



Pildil: „Unistatud“ trupp (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: „Unistatud“ trupp (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: „Unistatud“ trupp (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: „Unistatud“ trupp (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: „Unistatud“ trupp (Foto: Jaanus Laagriküll)



Pildil: Unistatud trupp (Foto: Jaanus Laagriküll)

SUMMARY

This research project is an expansion on an assignment from autumn 2012, 'Author's theatre and applying its features to self-analyses: have I practiced author's theatre?'

In this research project I aim to answer two questions that I raise in the introduction: What constitutes author's theatre and what are the definitive features of collaborative creation?

In chapter one I explore the essence of author's theatre and state its defining features. In order to do this I have used literary sources that deal with this topic. As a result of my research I have pinpointed the defining features of author's theatre and causes for its emerging in Estonian theatre scene.

The first feature is that a theatre production starts from a dream or idea instead of an already finished play. The second feature is that the commitment between an author (or authors) and the theatre production process starts from an idea and lasts until the premiere. The third feature is the lack of intermediate links in the production process— which means that people in the process perform a variety of roles. The forth feature is the ability to change, to turn things up side down in the production process or text creation and the ability to react quickly to things happening in society. The fifth feature is the freedom and openness towards people who are not professional theatre practitioners and openness towards experiments.

Although the five features I have identified define author's theatre, they nevertheless remain generalizations. By saying that they are generalizations I mean that they are universal in author's theatre as it combines all these modes of creation. While working towards this project I realised that in order to apply close analysis to author's theatre, one must approach each of its defining features individually, because each mode of creation has its own features that do not overlap with the other modes.

In chapter two I analyse Urmas Vadi's 'Minu isa 20 aastat hiljem', that he both wrote and directed, as an example of author's theatre with the benefit of having participated in this production as an actress myself.

In chapter three I answer my own question: what constitutes one of the work processes in author's theatre, the 'collaborative creation.' As a result of my research I define the essence of collaborative creation. In this chapter I also explore how collaborative creation emerged in Estonian theatre and how it is used; also how it emerged in other countries. I outline three subdivisions of collaborative creation that help us understand and analyse productions that have been created using this mode of production.

Collaborative creation can be divided into: 1. Collective collaboration 2. Guided Collaboration 3. Specialized collaboration.

In chapter four I analyse productions that I myself have directed, 'Väike Kuningas' and 'Unistatud', as examples of collaborative creation and its different modes in practice.

As a conclusion to this research project I can say that author's theatre and its different modes of production are extremely interesting. It is possible to argue over whether author's theatre as a term is accurate or even necessary, but in my view the most important thing is that author's theatre enriches Estonian theatre scene.

Collaborative mode of production will in the future bring with it changes for both director and actor. It benefits creativity and new kind of actors. I find that this mode of production helps both actors and directors to address topics that affect them both personally and professionally. Because of this there can be productions capable of changing the world.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Marika Palm _____

(*autori nimi*)

(sünnikuupäev: __23.04.1988 _____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

AUTORITEATER JA KOLLEKTIIVNE AUTORLUS NING NENDEST LÄHTUV ENDA
PRAKTIILISE LOOMINGU ANALÜÜS EHK AUTORITEATER JA KOLLEKTIIVNE
LOOMEMEETOD PRAKTIKAS,

(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Kalju Komissarov _____,

(*juhendaja nimi*)

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Viljandis, **27.05.2013**